MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 5

5/2016

DIN SUMAR

ANDRA FRĂȚILĂ
DE VORBĂ CU DAN BUCIU

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCERE ÎN TRANS-REALISMUL ARHETIPAL (II)

OLEG GARAZ
GENURILE ISTORICE SOCIALE VERSUS
GENURILE ISTORICE MUZICALE (I)
DE LA TRADIȚIILE ORIGINARE LA CULTURA MASELOR

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA FRĂŢILĂ
DE VORBĂ CU DAN BUCIU 3

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCERE ÎN TRANS-REALISMUL ARHETIPAL (II)
FUZIUNEA ÎNTRE ARTA SPIRITULUI ŞI ŞTIINŢA SPIRITULUI 14

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA - OBIECT TRANSDISCIPLINAR (V) 42

OLEG GARAZ
GENURILE ISTORICE SOCIALE VERSUS GENURILE ISTORICE MUZICALE
DE LA TRADIŢIILE ORIGINARE LA CULTURA MASELOR (I) 52

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (X)
FONDUL SANDU ALBU (I) 85

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA FRĂŢILĂ
DIALOGUE WITH DAN BUCIU 3

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCTION TO ARCHETYPAL TRANS-REALISM (II)
THE FUSION BETWEEN THE ART OF THE SPIRIT AND THE SCIENCE OF THE SPIRIT 14

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUSIC – A TRANSDISCIPLINARY OBJECT (V) 42

OLEG GARAZ
THE HISTORICAL AND SOCIAL GENRES VERSUS HISTORICAL MUSICAL GENRES
FROM ORIGINARY TRADITIONS TO MASS CULTURE (I) 52

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (X)
THE SANDU ALBU ARCHIVE (I) 85

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Dan Buciu

Andra Frăţilă

Compozitorul Dan Buciu a fost unul dintre primii teoreticieni în zona modalismului muzical românesc. Cu mulți ani în urmă, este cel care "are îndrăzneala acestui pas (...) optând pentru o sarcină dificilă, spre deosebire de mulți colegi de generație care își contopesc comod glasurile cu ultimul strigăt la modă". Aceste afirmații îi aparțin lui Alexandru Pașcanu și au fost exprimate în 1980 în prefața volumului "Elemente de scriitură modală" semnat de Dan Buciu, devenit în 2013-2014 "Mic tratat de scriitură modală". Astăzi, compozitorul Dan Buciu, profesor dedicat și autor de lucrări cu caracter muzicologic, ne împărtășește experiențele sale multiple în lumea muzicală românească și se declară un privilegiat pentru că a făcut ceea ce îi place!

A.F.: Stimate Maestre, faceți parte dintr-o generație minunată care s-a bucurat de o perioadă plină de emulație în planul noutăților muzicale. Ca tânăr compozitor ați fost prezent la Darmstadt, de trei ori, însă complet la doar două ediții. Ce impresii v-a lăsat avangarda muzicală din afara României și cu ce "bagaj" muzical v-ați întors de acolo?

Dan Buciu: La una dintre ediții nu am ajuns decât în ultima zi din pricina formalităților de viză însă despre celelalte două la care am participat sunt multe de povestit. Cred că prima ediție (70) a fost foarte importantă pentru mine, deși nu

https://biblioteca-digitala.ro

aderam la tot ceea ce am întâlnit acolo, ca stil și/sau estetică. În orice caz, să îl auzi pe Karlheinz Stockhausen vorbind era absolut fascinant, era un orator excelent și spunea lucruri foarte interesante – deși după părerea mea cam fundamentaliste. Îmi amintesc, iarăși, de clasele de interpretare ale pianistului Aloys Kontarski, un interpret extraordinar. Cursul și oratorul cu care am rezonat cel mai bine a fost cel al lui Gyorgy Ligeti, mai cu seamă că eram deja familiarizat cu muzica lui din discuțiile și audițiile pe care le făcusem cu Aurel Stroe la Conservator. Față de serialismul integral al lui Stockhausen și compania, Ligeti era mult mai aproape de stilul și construcția mea de compozitor. Totuși, Stockhausen avea o sală mare cu o audiență de 100 sau 200 de oameni în timp ce Ligeti, de pildă, avea o săliță în care încăpeau circa 12 persoane (dar nu eram niciodată atâția). Deși și Ligeti era un compozitor al vremii, el nu aderase la principiile enunțate de Pierre Boulez și confirmate de ceilalți serialiști integraliști. În ceea ce-l privește pe Boulez nu pot spune că am pentru el o apreciere deosebită, dimpotrivă, au fost lucrări care m-au impresionat negativ. Trebuie să mărturisesc că pentru Luigi Nono am avut și am o percepție diferită, parțial și pentru Stockhausen dar sunt mult mai aproape de Nono. Revenind, atmosfera, însă, era foarte frumoasă, era o ocazie unică în timpurile acelea să stai de vorbă cu muzicieni străini. Experiența a fost grozavă pentru mine, mi-a deschis mintea, de altfel disponibilă la orice, chiar și la lucrurile care nu-mi plăceau prea mult sau deloc; importantă era deschiderea și contactul cu compozitorii și cursanții. A doua oară când am mers la Darmstadt l-am cunoscut pe Ferneyhough care, din păcate, nu mi-a plăcut deloc; oarecum la fel s-a întâmplat și cu Wolfgang Rihm care, mai târziu, a devenit un compozitor important – are o muzică bună. Am aderat, parțial, la principiile lui Rihm dar nu pot spune că reprezintă compozitorul meu favorit.

A.F.: Așadar în funcție de preferințe, de afinități, v-ați creat un stil propriu. Cum s-ar caracteriza acesta în context muzical românesc?

D.B.: Irinel Anghel are o carte despre orientările stilistice în muzica românească, o carte, în opinia mea, absolut remarcabilă, foarte bună. Dar după părerea mea (și nu numai a mea) lucrul care definește cel mai bine pe fiecare compozitor român este faptul că aparține acestei școli românești şi nu faptului că a îmbrățişat o direcţie stilistică sau alta. De ce spun

https://biblioteca-digitala.ro

asta? Pentru că situația respectivă a fost observată încă din anii 60-70 pe plan internațional: toată lumea remarca faptul că în ciuda unor diferențe stilistice, de tehnică componistică, de limbaj etc., lucrările românești cu orientările cele mai diferite, aveau un numitor comun pe undeva. Ei bine, cred că aparțin acestei școli românești și că este suficient atât. Mai ales că am avut uneori o orientare, ca tehnică componistică cel puțin, dodecafonică, dar în niciun caz în zona expresionismului, a fost o zonă care nu m-a atras niciodată. Am avut și mai am și acum din când în când nostalgii neoclasice, pot exista și alte culoare pe care pătrund (mai ales cel neomodal) dar cred că până la urmă această definire ar fi, nu numai pentru mine ci și pentru imensa majoritate a celor care aparținem acestei școli, că facem parte din Școala Românească. Să privim diferențele dintre cei mari patru maeștri ai componisticii românești; Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru sau Tiberiu Olah erau foarte diferiți ca stil și chiar ca temperament: mă gândesc că cei patru maeștri români erau foarte bine diferențiați sub raportul limbajului muzical și totuși au format un grup: Grupul celor patru ai școlii românești - dar nu cum era grupul celor cinci din școala rusească - ci foarte bine individualizați. Ei, de fapt, s-au coagulat prin valoarea lor. Dovadă că și studenții lor au pornit cu orientări diferite, uneori altele decât cele ale profesorilor lor.

A.F.: Ce stil și ce tehnici de scriere folosiți în muzica dvs.?

D.B.: În zona creației este vorba uneori de latura muzicii cu tentă didactică – nu didacticistă – dar și de o muzică care, destinată unei anumite zone, capătă o anumită încărcătură de țintă care trebuie lovită tocmai plecând de la o deosebită grijă pe care trebuie să o ai pentru zona respectivă. De pildă, vizezi un cor de amatori, vizezi o orchestră foarte bună sau un ansamblu de cameră mai modest. Modalul este ideea care a dominat întreaga mea creație. Involuntar sau premonițional, chiar și în prima lucrare serioasă pe care am făcut-o în Conservator și care s-a tot cântat – chiar relativ recent, la Ploiești acum câteva luni – un fel de concert de pian dar de fapt o simfonie cu pian obligat (se numește *Scene pentru orchestră și pian*) există o tehnică dodecafonică pe care o practicam dar cu un ușor iz tonal și o anumită libertate pe alocuri modală. Mai departe, după ce am terminat Conservatorul, elementul modal a început să se insinueze, tot mai consistent, plecând în primul rând de la cele două izvoare ale muzicilor tradiționale românești

https://biblioteca-digitala.ro

(folclorul muzical și muzica psaltică ortodoxă) și, în afară de acestea, și ideea unui modalism artificial dar care de foarte multe ori la mine se leagă de un punct de plecare pe care îl reperez tot în zona scărilor modurilor naturale – când spun naturale mă refer la faptul că ele aparțin unei culturi tradiționale, adică nu în sensul de diatonic. Am practicat strategia modurilor complementare, a modurilor supraoctaviante sau anumite construcții pe care le-am făcut dar mereu în raportare cu aceste elemente tradiționale. Aici există o legătură foarte strânsă între ideea scărilor cu trepte mobile din folclorul românesc sau din muzica bizantină și aceste moduri pe care le-am imaginat și utilizat (vezi modurile eterofonice din „Cristiane").

A.F.: Ce compozitor reprezintă un ideal estetic pentru dvs.?

D.B.: Mărturisesc că idealul meu estetic a fost exprimat de Mozart. Eu îl divinizez pe Mozart, este unul dintre compozitorii mei favoriți. Nu pot să spun că am unul singur, dar el este sigur în zona de vârf a preferințelor mele. El spunea, într-una dintre scrisorile către tatăl lui – cu aproximație, nu citez – că muzica, indiferent de ce sentimente exprimă, trebuie să se păstreze în limitele unei anumite decențe, să nu agreseze auzul. Se referea aici la tot, inclusiv la disonanțe. Să nu uităm că Mozart ajunge în Gluma Muzicală să termine în patru tonalități diferite, să nu uităm că Mozart are acel început formidabil din Cvartetul Disonanțelor în care nimeni nu mai știe pe ce lume se află din punct de vedere tonal și să nu uităm că un moment tot atonal este începutul Dezvoltării din ultima parte a *Simfoniei sale nr. 40*, *Fantezia în do minor* etc. La el, chiar și disonanțele cele mai aspre sau situațiile cele mai deosebite (să luăm de pildă *Don Giovanni,* o operă de un dramatism inegalabil aș spune) ei bine, toate conduc către o muzica frumoasă!

A.F.: Așadar, sub influența unui ideal, ce tip de orientare estetică ați abordat?

D.B.: Conștient sau inconștient, de la început, am încercat să fac o muzică cât mai frumoasă, chiar și atunci când disonanțele erau foarte puternice – pentru că am și eu lucrări unde sonoritățile sunt mai tensionate. Deci, dacă ar fi să iau partea de estetică, aș spune că "urâtul", această categorie estetică inventată – deși nu e așa – de arta secolului XX, acest "urât" trebuie să fie un "urât frumos". Chiar și stările de maximă tensiune trebuie să se audă într-un anumit fel. Din acest punct

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere Caragiale, cu umorul lui fabulos, sintetiza, comic, în ”Pedagog de școală nouă” că muzica este aceea care gâdilă plăcut urechile! Caragiale era un mare pasionat de muzică, un bun cunoscător, nu era amator de romanțe! Până la urmă este vorba de faptul că această muzică, chiar atunci când trebuie să fie ”urâtă”, trebuie să rămână ”frumoasă”. Pare o contradicție dar nu e. Pare desuet ce spun; lucrul acesta nu mă împiedică să ascult sau să mă uit la o operă de artă care nu cultivă acest tip de estetică, și să o apreciez foarte bine. Nu voi practica eu acel tip de muzică dar ascult muzică care este foarte departe de ceea ce spun aici și care totuși mă impresionează la maxim și consider că este o muzică de mare valoare. Sigur, exemplul este foarte vechi: *Wozzeck* de Alban Berg nu aduce în fața publicului o muzică frumoasă dar este o muzică extraordinară și, sigur, exemplele pot continua și în contemporaneitate.

A.F.: Aveți un instrument preferat? Ați scris mult pentru flaut, de pildă.

D.B.: Este unul dintre instrumentele mele preferate dar nu este singurul. Până la urmă, ca să fiu sincer, îmi plac toate instrumentele și, de fapt, îmi place orice sursă sonoră, nu mai vorbesc de cor și de voce. Evident că și acolo ”instrumentele” pot fi de tip Stradivarius sau nu. Sursele sonore sunt însă foarte interesante dar partis-pris-urile se nasc fără să vrei. Da, flautul este printre preferate dar iubesc foarte mult și pianul și totuși am scris mai puțin pentru el. Așa că...

A.F.: Sunteți un mare iubitor de poezie, Eminescu, Arghezi, Nina Cassian...

D.B.: Mărturisesc că am o aplecare specială către literatură și către artele plastice. Dintre poeți mi-e foarte greu să aleg. Îmi place Petrarca dar și Rilke, îmi place Ungaretti, îmi plac francezii aproape fără excepție - Apollinaire și tot ce era la sfârșitul sec. XIX, începutul sec. XX. Îmi place și Omar Khayyam, François Villon sau Charles d'Orléans – poet extraordinar de sec. XIV pe versurile căruia am scris un *Rondo pentru cor și flaut*. Dar îmi place foarte mult și poezia românească. Mi-e foarte greu să aleg... să spui că îți place Eminescu poate părea banal dar totuși nu mă sfiesc să afirm că îl prețuiesc în mod special. Îmi place și Alecsandri deși mi-era o oarecare jenă să admit, că pare mai... simplu. Țin minte că am avut odată o întâlnire cu Nichita Stănescu pe care îl rugasem să scrie o poezie special pentru o lucrare pe care am realizat-o, ”Ana lui Manole” pentru cor cu mișcare scenică și instrumente

https://biblioteca-digitala.ro

populare. Vorbind cu el i-am mărturisit că am scris o lucrare pe versurile lui (2 lieduri pentru voce și pian), un pastel, dar cu o anumită jenă, mă gândeam că el poet modern... ce-o să zică... încercam să îi explic că lucrarea mea e un diptic și că înainte de pastelul pe versurile lui era un pastel pe versurile lui Alecsandri. Și reacția lui a fost: ”Dar, domnule Buciu, asta este o onoare pentru mine, Alecsandri este un poet extraordinar!” Am răsuflat ușurat - el era un tip foarte sincer - și mi-am spus că asta înseamnă că gusturile mele nu sunt atât de îndoielnice! Vremea aceea era cea a emulației modernului, avangardei, prin anii 70 să zici că îți place Alecsandri putea fi ceva deplasat. Un alt poet extraordinar (de fapt o... ea!), cu care am avut o relație de colaborare specială, a fost Nina Cassian. Arghezi iarăși a fost o mare pasiune a mea în domeniul poeziei și aș putea continua cu Topârceanu, cu Minulescu... deci și serioși și ”neserioși” (printre aceștia și Marin Sorescu, un poet pe care îl prețuiesc în mod special). Mai este un poet foarte ciudat la noi, Leonid Dimov îl cheamă, cu o poezie puțin mai ermetică, dar este remarcabil. Îmi place enorm lirica românească; în momentul în care mă adresez unei lirici străine o fac păstrând, pe cât posibil, limba de origine. Să traduci un roman mai merge dar să-l traduci pe Shakespeare este...? Când am scris cele ”Trei sonete” pe versuri de Shakespeare am făcut de fapt un mixaj, am scris muzica pe versurile în română (m-a rugat Hărășteanu, care avea mari probleme de pronunție în engleză) dar erau permanent și niște ecouri care se auzeau în engleză, fără să aducă neapărat un vers ci, de regulă, doar anumite cuvinte. Lucrarea a fost gândită pentru un recital la Sala Radio – cu Anca Vartolomei (violoncel), Ion Caramitru (recitator) cu care am fost dintotdeauna foarte bun prieten, cu Pompeiu Hărășteanu (bas) și Magda Buciu (pian); o formație extraordinară iar piesa a avut un succes deosebit. Caramitru era cel care îl îngâna, în engleză dar uneori și în română, pe Hărășteanu, dar intervenea și recitând scurte fragmente în engleză.)

A.F.: Vă plac și artele plastice!

D.B.: Mult! În pictură iarăși e foarte greu să te pronunți. Am spus că nu sunt un expresionist dar de pildă, toată gruparea artistică ”Der Blaue Reiter” îmi place foarte mult. Kandinski, iarăși... Plecând de la Renaștere și Prerenaștere, ajungând la sculptura antică grecească și mergând până în zilele noastre, ador pictura de sfârșit de secol XIX și prima

https://biblioteca-digitala.ro

jumătate de secol XX. Îmi place mult pictura românească de la Grigorescu, Ressu și Țuculescu până la Piliuță și foarte mulți alții. Întotdeauna mi-a plăcut zona de artă plastică, pictură, sculptură (Brancusi, sună „banal", ca Eminescu, dar ce creator!), ceramică – am văzut odată la București o expoziție de ceramică și sticlărie a lui Picasso care era ceva uluitor, nici nu am știut că el a făcut așa ceva. De multe ori, întâiul drum într-un oraș în care ajung prima dată este la Muzeul de artă.

A.F.: De-a lungul carierei ați găsit răgaz și pentru a vă apleca asupra scrisului. Tocmai ați primit Premiul pentru Sistematică al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România pentru volumul *Domenico Scarlatti între Baroc, Clasicism și Modern* și nu este singura scriere muzicologică a dvs.

D.B.: În primul rând aș face o precizare, nu mă consider muzicolog. Muzicologia presupune un tip mai deosebit de cercetare – sigur că și eu mă documentez în momentul în care decid să scriu un volum – dar de cele mai multe ori este vorba de niște idei ale mele pe care simt nevoia să le pun pe hârtie. Nu știu dacă asta se poate numi muzicologie, nu cred că am o metodă foarte riguroasă și științifică de a aborda lucrurile așa încât le consider mai degrabă ideile unui compozitor preocupat de o anumită zonă. Dacă stau să mă gândesc bine, practic, cam tot ce am scris, studii, cărți, sunt, de fapt legate de fenomenul modal - care pe mine m-a preocupat extrem de mult. Este vorba de modalismul care pleacă din culturile de tip tradițional iar noi avem șansa a două culturi extraordinare, pe de o parte cea laică, populară, cu o bază modală fabuloasă aș spune și cu o valoare deosebită, iar pe de altă parte, cu nimic mai prejos, această moștenire spiritualo-muzicală care este muzica de cult ortodox în varianta românească, plecând de la izvorul fundamental grecesc dar și cu tenta aceasta particulară a elementului autohton. Deci este un aspect care pe mine m-a interesat foarte mult, din păcate nu suficient de mult în timpul facultății, al studenției, dar mai târziu m-am aplecat cu tot mai multă plăcere și interes asupra domeniului.

A.F.: În anii 80 ați fost la un pas de a primi Premiul "George Enescu" al Academiei Române. Acest lucru nu s-a întâmplat, de ce?

D.B.: Premiul "George Enescu" al Academiei Române era deja aprobat de înaltul forum cultural românesc dar, în ultima clipă "a intervenit ceva" (mai precis cineva, poate un prim

https://biblioteca-digitala.ro

secretar de partid de la ...!) și titlul ”Elemente de scriitură modală” de Dan Buciu a fost înlocuit în ultimul moment. În decembrie 2015 am primit însă acest premiu pentru lucrarea camerală ”Cristiane”. Este un premiu onorant pentru mine, pe care ar fi trebuit să-l obțin din 1980! M-a bucurat enorm faptul că l-am primit pentru o lucrare dedicată remarcabilei formații camerale fondată de Dan Dediu, lucrare unde preocupările mele modale (moduri eterofonice și supraoctaviante) se îmbină cu pasiunea mea pentru... schi!

A.F.: Și acum, de ce tocmai Scarlatti?

D.B.: Ultimul volum cu Domenico Scarlatti[1] sintetizează o experiență pe care am trăit-o, practic, toată viața. E o cercetare care se leagă de experiențe proprii. Când fosta mea profesoară de pian, doamna Ana Iftinchi – muzician și om cu totul deosebit – mi-a dat *Sonata în la minor* de Scarlatti, am făcut cunoștință, student fiind, cu universul compozitorului și am mers mai departe cu procurarea operei integrale (Sonatele pentru clavecin). Am descoperit acolo o întreagă lume modală – sigur, amestecată cu elementul tonal – după părerea mea fascinantă, și combinată cu o arhitectonică specială. Nu pot să spun că am făcut o cercetare de genul aceleia în care aduni toată bibliografia mare care există, cauți manuscrise... așa ceva nu fac. Eu când fac această așa-zisă muzicologie a mea mă bucur, îmi face plăcere și este direct legată de experiența mea de creator, dar și de profesor.

A.F.: Așadar compozitorul și pedagogul sunt două ipostaze care se întrepătrund.

D.B.: În cazul meu, compozitorul și pedagogul sunt una și aceeași persoană pentru că în zona pedagogică am idei creatoare – de-asta îmi place zona modală pentru că acolo se pot imagina multe, chiar și mici compoziții la tablă, de pildă. Așadar, eu n-aș putea să separ aceste două componente pe care le consider, într-o egală măsură, atributele mele fundamentale. Și vreau să vă spun că dacă fac acum un bilanț, la cei 73 de ani către care mă îndrept, pot să spun că am avut o viață profesională minunată pentru că am făcut exact ceea ce mi-a plăcut; este un privilegiu pe care nu știu câți oameni îl au.

[1] Este vorba de volumul de autor intitulat *Domenico Scarlatti între Baroc, Clasicism și Modern* apărut la Editura Universității Naționale de Muzică București în 2015 și care a primit ”Premiul pentru sistematică” din partea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

https://biblioteca-digitala.ro

Eu de fiecare dată când intru la curs mă bucur, de fiecare dată când termin o piesă mă bucur – când lucrez la ea nu mă bucur atât de tare dar știu că dacă vreau să fie gata trebuie să lucrez. Aceste două componente, la mine, sunt legate simbiotic, aș spune, și nu le-aș putea separa (ținând cont și de elementul didactic prezent în unele lucrări de-ale mele).

A.F.: Ce îl motivează pe un compozitor să scrie?

D.B.: Ideea cu comenzile mie mi se pare foarte bună. Am lucrat mult pe comenzi, majoritar amicale desigur, pe ”vorbit înainte”, pentru cutare festival sau cutare formație. Această coerciție a timpului este deseori necesară și foarte bună. Există un ”trebuie”, să începi să scrii; uneori parca m-aș apuca să scriu ceva pentru orchestră și soliști dar mă gândesc, oare cine o cântă? Și atunci prefer să am ceva sigur fiindcă mărturisesc că doresc să mă autoverific; particip la primele mele audiții (cu mare strângere de inimă!). Nu întotdeauna sunt foarte mulțumit, uneori și la reascultare sunt la fel de nemulțumit sau și mai mult – e foarte greu să te autoapreciezi. În situații extreme mi s-a întâmplat să și distrug câte o lucrare (printre altele și o operă radiofonică de cca o oră, înainte de a se cânta!).

A.F.: Ați activat mult timp în zona administrativă a muzicii, ați încheiat în 2008 două mandate de Rector al Universității Naționale de Muzică din București și ați coordonat ca director artistic trei ediții ale Festivalului SIMN.

D.B.: Am fost și Rector și diRector(!) SIMN; a fost o perioadă în care Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN) intrase parcă într-un impas. Mi s-a solicitat să o coordonez. Eu am spus inițial că poate nu sunt persoana cea mai potrivită, nu am așa multe relații pe plan internațional ca să știu exact ceea ce se întâmplă afară dar am beneficiat de consilierea lui Dan Dediu care mi-a fost extrem de utilă. Am avut și o echipă tânără care m-a ajutat efectiv nu numai prin ceea ce a făcut dar și discutând probleme de programare artistică. Mărturisesc că dacă au fost persoane nemulțumite, acest lucru s-a datorat tocmai faptului că, așa cum am precizat de la bun început, fiind director voi decide cine este cântat și cine nu este, ținând cont de niște criterii profesionale strict personale; acest lucru nu însemna că cineva neprogramat de mine în festival nu ar fi fost valoros sau interesant.

A.F.: Ați avut anumite strategii de programare artistică?

https://biblioteca-digitala.ro

D.B.: Ceea ce mi-am propus a fost, în primul rând, pe lângă aspectul contemporan pe care trebuia să îl aibă acest festival, să încerc să recuperez din moșternirea extraordinară, practic uitată, înmormântată, a muzicii românești. Am readus în prim plan nume care poate nici la istoria muzicii nu mai sunt decât menționate: Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Wilhelm Berger, compozitori de mare valoare care au creat în SIMN un adevărat șoc pozitiv prin valoarea excepțională a lucrărilor lor. Din păcate, acești creatori au ajuns în cel mai bun caz doar niște nume prin cărți de istoria muzicii, la care se adaugă scurte fragmente muzicale care se pot da la un curs (pentru că se știe că lumea nu se înghesuie după aceea să asculte integral lucrarea la discotecă). Chiar și un Paul Constantinescu se cântă foarte puțin, mult prea puțin; în atenția mea a fost și Dumitru Capoianu, un compozitor pe care îl prețuiesc enorm și care are o capodoperă în al său concert de vioară. Aceasta a fost o linie importantă de recuperare. La un moment dat am ajuns la ideea de a consacra o personalitate românească de prim rang ca personaj principal al unei ediții SIMN, deci prezent nu cu o lucrare ci cu mai multe – cum a fost cazul maestrului Ștefan Niculescu, fiindcă am aniversat 25 de ediții ale festivalului fondat de el în 1991. Au fost și invitați străini dar și compozitori colegi de-ai mei. Eu zic că au fost niște ediții în care și nivelul interpretativ a fost foarte ridicat. În orice caz, pentru mine a fost o experiență artistică deosebită dar și una administrativă de care, sincer, n-aș mai fi avut nevoie după cea de la Conservator. Niciodată nu e ușor dacă sunt bani la mijloc, odată ca să-i procuri și apoi să-i gestionezi cum trebuie, să îi justifici, să arăți că fiecare leu a fost cheltuit legal. Legalitatea nu era o problemă dar uneori procedurile și birocrația te pot afecta... nervos!

A.F.: Ați cunoscut generații întregi de studenți, tineri muzicieni. Ce părere aveți despre școala românească de compoziție de astăzi?

D.B.: O părere aproape la fel de bună ca despre cea din trecut. Există o generație ”seniorală” (ca vârstă dar și ca altitudine valorică) în care i-aș include pe Octavian Nemescu, Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Adrian Pop, Ulpiu Vlad, secondată de o generație ”matură” condusă sclipitor de Dan Dediu și ”tânăra” generație, având, în opinia mea, un lider valoros. Și să nu-i uităm pe ”patriarhi”, în fruntea cărora se află Cornel Țăranu și Remus Georgescu. Cred că predarea ștafetei

https://biblioteca-digitala.ro

s-a făcut și se face în continuare foarte bine. Există oameni cu totul deosebiți, e foarte greu să menționezi toate numele, sunt destule. Dacă ar fi să aleg pe cineva din noua generație, l-aș alege pe Sebastian Androne pentru că mie mi se pare un tânăr extraordinar de talentat care confirmă prin seriozitate, reușite remarcabile și permeabilitatea la idei noi. Dar, repet, îl menționez pe el doar dacă m-aș gândi la un nume dar nu este nici pe departe singurul.

A.F.: Deci lucrurile merg bine? Ce sfaturi ați da tinerei generații de compozitori?

D.B.: N-aș zice că merg prost dar poate că există o oarecare comoditate la tânăra generație, care nu are întotdeauna impulsul creator necesar. Dacă ai talent, scrii, indiferent de condițiile financiare sau alte condiționări. Întâmplător (sau nu), cei care lucrează mai mult sunt și cei mai talentați iar cei care sunt talentați și nu lucrează... ajung în situații neplăcute. Totul vine din dorința dar și din necesitatea de a scrie. Celelalte generații (mai vârstnice!)... scriu!

A.F.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Fraţilă - Dialogue with Dan Buciu

Dan Buciu: In my opinion, what best defines all Romanian composers is that they belong to the Romanian School. This fact has been acknowledged internationally since the 60's and 70's of the twentieth century: everybody noticed that despite certain differences in style, composing technique, discourse, etc., the most diverse Romanian works still had a common denominator. Well, I think I belong to this Romanian School and that this is enough. In the Romanian School of Composition, the relay has always been very well passed on and still is.

In my case, I am both a composer and a teacher. I could not separate these two components, which I consider to be my fundamental attributes equally. And I want to tell that if I were to draw a balance sheet now, when I am about to turn seventy-three, I can say I have had a wonderful professional life because I have been doing exactly what I like; it is a privilege I do not know how many people have.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Introducere în trans-realismul arhetipal (II)

Mihaela Vosganian

Fuziunea între arta spiritului și ştiința spiritului

Cine posedă știință și artă,
Are și religie;
Cine pe acestea două nu le are,
Să aibă religie

Rudolf Steiner

1. Antroposofia - Știința spiritului

Dacă vorbim despre o cale spirituală în artă putem imagina și invers, o cale spirituală a științei?

Există un binecunoscut curent spiritual modern, fundamentat de filozoful austriac Rudolf Steiner (1861-1925) denumit antroposofie, sau știința spiritului, care aprofundează atât mistica bazată pe experiența interioară cât și o gândire fundamentată științific, dar opusă doctrinei materialismului care a dominat începutul secolului al XX-lea.

„Tragedia materialismului constă în faptul că nu poate înţelege ce este materia“, spunea Steiner, imaginând și înțelesurile mai extinse ale termenului. De fapt „oricărei realităţi materiale din Univers îi corespunde ceva spiritual şi orice realitate spirituală din Univers primeşte la un moment dat

https://biblioteca-digitala.ro

expresie în lumea materială.“ Iată unul dintre principiile de bază formulate de Steiner.[1]

Printre principalele scopuri ale antroposofiei se află cunoaşterea de sine, înţelegerea coerenței și uniunii lumilor interioare, telurice şi cosmice, valori ce se pot dobândi prin studiul scrierilor antroposofice, chiar şi în lipsa accesului personal direct la experiențe sau practici spirituale.

Omul apare în gândirea antroposofică “ca o fiinţă dublă, cu problematică cosmică şi problematică terestră, având sarcina realizării sintezei superioare a acestora.”[2] Nefiind o fundamentare care să fie pusă în slujba unei religii, antroposofia se relevă ca o cunoaștere vie, dar și ca o cale spirituală, ea devenind un limbaj comun al adepților diferitelor confesiuni, care ne arată adevărata dimensiune a sacrificiului Christic de pe Golgota, de acum mai bine de 2000 de ani. Ca știință a spiritului, antroposofia evidențiază *raţiunea de a fi* a structurilor şi evenimentelor aparţinând lumii sensibile - fizice sau extrafizice, precum şi a înlănţuirii acestora în timp şi spaţiu.

În cadrul concepției antroposofice despre lume, Steiner afirmă "faptul că prin ea se naște conștiența izvorului unic al artei, religiei și științei”. În vremurile de demult, arta și știința fuzionau implicit, condiționarea lor fiind de natură spirituală. Ba chiar mai mult, neexistând în mod separat, chiar și religia ființa deopotrivă cu arta și știința, iar *misteriile*[3] erau forma sub care se cultiva această unitate. După aprecierea lui Steiner, “misteriile erau, propriu-zis, o unire între ceea ce numim azi școală, biserică și instituție de artă”. Deoarece ceea ce era oferit în misterii nu era spus în mod unilateral, de către inițiatul care îl rostea, cuvântul era resimțit drept „cuvânt al cunoașterii, drept revelație venită din Spiritul însuși”; de aceea era însoțit de „săvârșirea unor acte cultice, a unor acte sfinte, care dezvăluiau

[1]Papacostea, Petre, *Bhagavad-Gita și Epistolele lui Pavel, Treptele adevărului,* introducere la *Antroposofie* de Rudolf Steiner, Editura Univers enciclopedic, 2004.
[2] Idem.
[3] Riturile secrete de inițiere romano-grecești

https://biblioteca-digitala.ro

în fața credincioșilor, sub formă de imagini grandioase, ceea ce se vroia a fi vestit prin cuvânt.[1]

Însăși știința sacră a vechilor tradiții ne vorbește de la sine prin chiar mărturiile vestigiilor istorice. Egiptul bunăoară, a fost unul dintre principalele focare de manifestare a ceea ce numim *școala misterelor* și reprezenta de fapt o sursă unificatoare pentru misticism, ocultism, ezoterism și/sau arte magice.

Actul creator nu era separat în discipline precum arhitectura, pictura, geometria, matematica, sau muzica, ci le reunea într-un tot unitar. Temple precum cel din Karnac sau Luxor deveneau inițiatice prin ele însele pentru că dezvăluiau temele mari existențiale, precum viața eternă, ciclicitatea umanității, legile fundamentale ale vieții și ale universului. Plenitudinea înțelegerii acestor mistere ale *științei sacre* sau *secrete* depindeau însă de gradul de expertiză al purtătorului (preot/inițiat) sau al căutătorului (novicelui/iubitorului de artă).

După Clement din Alexandria,[2] în templele din Phile sau din Alexandria erau purtate în ceremonii 140 din cărțile sacre ale patronului artelor și alchimiei, Hermers Trimergistul (sinonim lui Thot); cel care deschidea procesiunea era cântărețul, purtător al însemnelor muzicii - care trebuia să știe pe de rost primele două volume, respectiv cel dedicat imnurilor zeilor și cel dedicat regulilor vieții regale.

2. Tentația non-limitei graniței

Deși o mare parte dintre oamenii de artă consideră azi temele existențiale mai degrabă un domeniu al filozofiei sau științei, nu puțini dintre ei au fost și sunt în prezent căutători ai tainelor naturii, vieții și universului. În cazul lor, arta devine tentația intermedierii și fuziunii între știință și spiritualitate, mai ales când revelațiile irump din propria experiență.

Să luăm ca exemplu arta genialului florentin Leonardo da Vinci, autorul celebrei *Cina cea de taină,* pe care Steiner o

[1] Steiner, Rudolf, *Arta în misiunea ei cosmică,* conferința a VII-a *Antroposofie și artă*, Oslo, 1923, Ed. TRIADE Cluj-Napoca, 2004

[2] Sursă: Berthelot, Marcellin, *Originile alchimiei*, Editura Herald, București, 2012, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro

considera drept “cea mai mare operă artistică” și care „revelează înțelesul existenței pamântului”.[1] Mai mult ca oricare alta, pictura marelui Leonardo, *Cina cea de taină* reprezintă opera creștină poate cea mai venerată pentru compoziția, noblețea sa estetică și expresia unică a intimității lui IIsus cu discipolii săi (cei care și-au asumat continuarea învățăturilor sale autentice). Oricât de expusă a fost în decursul vremii la interpretări, controverse sau speculații, *Cina cea de taină,* rămâne expresia profundă a dimensiunii deopotrivă umane dar și transcendente a lui IIsus, care degajă, după părerea mea, două din atributele fundamentale ale divinității: compasiunea și iubirea necondiționată, pe care doar un artist căutător al căii spirituale le putea simți și exprima atât de plenar.

Dar arta lui Leonardo nu putea face abstracție de preocupările sale științifice. Da Vinci transcende granițele dorind să nu-i scape nimic din cele petrecute în universul accesibil omului. Nu doar artist, dar și înaintaș de seamă în astronomia modernă, în geometrie și mecanică, Leonardo întrepătrunde atitudinea științifică cu cea artistică, ca un rezultat firesc al concepției sale despre artă - ca formă supremă a activității spiritual - creatoare, atât în înțelegerea sufletului omenesc cât și în cunoașterea lumii.

Înainte de **Copernic** și **Galilei**, Leonardo consemna în jurnalul său: "Pământul este un astru asemănător Lunii...el nu este situat în mijlocul cercului pe care îl descrie Soarele, nici în mijlocul lumii. Cuiva care s-ar afla în Lună, Pământul nostru i-ar apărea că îndeplinește același rol ca și Luna pentru noi". [2] Această afirmație ar fi fost suficientă pentru a-l da rugului inchiziției, așa cum s-a întâmplat mai târziu cu Giordano Bruno sau Galileo Galilei. Dar nu mai mic era interesul lui Leonardo pentru biologie și și anatomie, în desenele sale apărând în cele mai mici detalii, organele și structurile interne ale corpului omenesc, sau ale plantelor și animalelor. Totodată, magia zborului păsărilor avea să ducă la imaginarea mașinilor sale pentru zburat, dispozitive complicate care ne pun și azi pe

[1] Sursă Ladwein, Michael, Leonardo de Vinci –*The Last Supper - A Cosmic Drama and an Act of Redemption,* Temple Lodge Publishing; New Edition, 2006

[2] Citatepedia, din Leonardo da Vinci, *Jurnal*

https://biblioteca-digitala.ro

gânduri sau ne stimulează imaginația privindu-le în parcurile din Siracuza.

Există însă și tentația inversă, ca oamenii de știință să descopere misterele inspirației și să-și exprime spiritul artistic prin opere de artă. Un astfel de exemplu este chiar întemeietorul antroposofiei, Rudolf Steiner care realizează, în cooperare cu Edith Maryon, acea susprinzătoare sculptură din lemn intitulată *the Representative of Humanity*[1] și care este dedicată lui *Iisus*.

Este interesant de urmărit comentariul compozitorului Serghei Prokofiev despre această lucrare, în cartea sa intitulată *Rudolph Steiner's Research into Karma: And the Mission of the Anthroposophical Society.* Prokofiev apreciază *the Representative of Humanity*, grupul sculptural al antroposofului dedicat lui Iisus - "lordul *karmei",* drept "o revelare a misterului Golgotei, pentru toți oamenii de bine - nu numai sub forma cunoașterii, dar și prin percepția directă a artei – unul dintre cele mai importante țeluri ale sale."[2] Salvată ca prin minune de flăcările incendiului declanșate de primul Goetheanum, Christul în lemn a lui Steiner, balansând prin poziția lui centrală forțele antagonice ale lui Lucifer și Ahriman, rămâne după opinia lui Prokofiev, unic în istoria artei; principala sursă a acestei creații este perspectiva ezoterică a relației între Steiner ca și creator de artă și misterele *Sfântului Graal, Eterizarea Sângelui, Legenda Noii Isis,* sau *Cele 7 Trâmbițe ale Apocalipsei* - mistere asimilate de altfel prin revelație și deslușite cititorilor în conferințele sale.

Un alt exemplu, nu mai puțin incitant, este cel al psihologului Carl Gustav Jung, cel care, în miezul crizei culturale a începutului de secol XX, desfășurând un proces de experimentare cu sine însuși, a conceput lucrarea *Liber Novus* sau *Cartea roșie,* un veritabil compendiu de psihologie, scris în formă literară, în care a simțit nevoia imperioasă de a picta propriile viziuni interioare. După propria mărturie, semnată în anul 1957, „anii în care s-a ocupat de imaginile interioare au constituit partea cea mai importantă a vieții". ..."Atunci a început

[1] Creată între 1917-1924

[2] Traducere după versiunea engleză a lui Richard Michell a citatului lui Prokofiev despre Steiner.

https://biblioteca-digitala.ro

totul, iar amănuntele care au urmat sunt doar niște completări și lămuriri. Întreaga mea activitate ulterioară a constat în a elabora ceea ce țâșnise în acei ani din inconștient și mai întâi mă inundase, mă copleșise. A fost materia primordială pentru opera unei vieți."[1]

Iată, așadar, o dezvăluire susprinzătoare care ne vorbește despre prioritățile unui om de știință, savant și cercetător, pentru care aprofundarea căilor interioare, de data aceasta printr-un demers artistic literar și vizual, devine scopul principal al drumului său inițiatic și creator. Manuscrisul controversatei sale opere *Liber Novus*, lucrare pe care de altfel a ținut-o ascunsă în timpul vieții, nedorind să o publice, fascinează prin meticulozitatea actutui artistic scris, desenat sau pictat în culori vii, prin semnele, sau codurile ezoterice, demne de modelele manuscriselor papirusurilor vechi egiptene.

În *Liber primus din Cartea Roșie,* Jung vorbește despre revelația regăsirii sufletului (în a doua parte a vieții), pe care îl cheamă ca "pe o ființă vie care ființează în sine însăși."[2] Conversația cu sufletul, oferită de „duhul adâncului", îi relevă un înțeles nou, altul decât cel științific: sufletul nu este "o construcție teoretică, fără viață," el „nu poate fi obiectul judecății și al științei mele ci mai degrabă judecata și știința mea sunt obiectul sufletului meu."[3] Duhul adâncului îi relevă deopotrivă și lumea de sus, ascultătoarea și primitoarea lume a spiritului, lumea *tatălui ceresc* și a *mamei cosmice*, căreia Jung îi dedică o *yantră* (fig.1) și o superbă *incantație*:

"Vino la noi care suntem de bună voie ascultători,
Vino la noi care te înțelegem prin propriul nostru spirit,
Vino la noi, cei care te tămăduim prin propria noastră artă.
Vino la noi, cei care te zămislim din propriul nostru trup.
Vino copile, la tatăl și la mama ta."[4]

---

[1] Jung, C.G., *Amintiri, vise, reflecții* consemnate și editate de Aniela Jaffe, trad. de Daniela Ștefănescu, Humanitas, ed.1, 1996, p. 208.
[2] Jung, C.G. *Liber Primus*, *Cartea Roșie,* Editura TREI, București 2012**,** pag. 232**.**
[3] Idem
[4] Idem, pag. 285.

https://biblioteca-digitala.ro

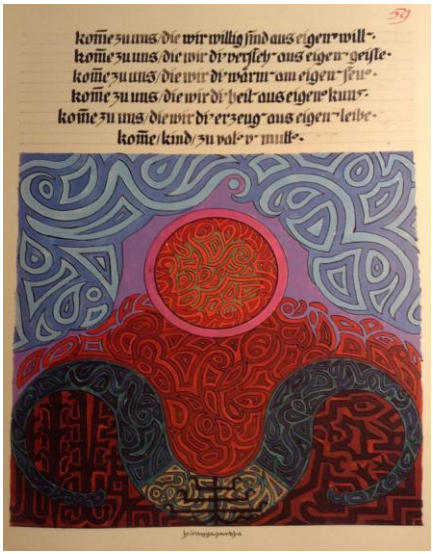

kom̃e zu uns die wir willig sind aus eigen-will-
kom̃e zu uns die wir dir verpflicht aus eigen-geyste-
kom̃e zu uns die wir dir wärm-am eigen-seue-
kom̃e zu uns die wir dir heil aus eigen kunst-
kom̃e zu uns die wir dir erzeug aus eigen-leibe-
kom̃e kind zu vns e- mulle-

Fig.1

Picturile sale din *Liber secundus*, ca niște mandale sau yantre cu spirit viu, vor și reușesc să exprime “acea contopire dintre sens și contrasens din care rezultă suprasensul”, despre care Jung spunea că este “calea, drumul și puntea spre *cel care-va-să-vină”*, este “început și scop”, este “punte spre trecerea dincolo și împlinire.” [1]

3. Duhul adâncului și emisferele cerebrale

Mai toate geniile și cei mai înalţi gânditori au afirmat că ideile şi energiile lor creatoare au ţâşnit din fântâna inepuizabailă a înţelepciunii, denumită subconştient, acel *duh al adâncului* de care vorbea Jung, sau altfel spus, din capacitățile intuitive şi sintetizatoare ale emisferei drepte.

Știința ne dezvăluie o corelare interesantă între gândire versus simțire și teoria *funcțiilor celor două emisfere cerebrale***,** pusă în lumină în timpul anilor 60, prin cercetările extraordinare

[1] Ibidem, pag. 230

https://biblioteca-digitala.ro

ale creierului ale unor savanți precum Roger Sperry, Michael Gazzaniga, Joseph Bogen, și mai recent prin studiile lui Justin Sergent. Această teorie demonstrează distincția între cele două părți ale cortexului uman, în ceea ce privește modalitatea lor de a gândi şi de a opera. Astfel, emisfera stângă, dominantă la majoritatea oamenilor, ***gândeşte*** analitic, în detaliu, la scară mică, secvenţial, logic, cu o orientare în timp, spre deosebire de emisfera dreaptă care *simte*, procesând informația non-verbal, non-liniar, intuitiv, imagistic, atemporal, la scară mare, în procese de sinteză.

O abordare semantică a cuvântului *drept* are în sine, în mai toate limbile, conotații pozitive și anume vizează corectitudinea, integritatea, armonia sau potrivirea, fiind opusul conceptului stâng, care are conotaţii mai degrabă malefice - în latină *sinister* în limba română *sinistru.*

Progresul științific arată din ce în ce mai mult faptul că lumea și cultura occidentală este orientată a gândi și acționa mai de grabă cu partea stângă a creierului, conduită puternic întărită de sistemul educațional. Dacă atunci când ne naștem și în copilăria fragedă cele două emisfere par să lucreze independent, cu puteri egale, copiii fiind mai degrabă împrăştiaţi, intuitivi, vizuali, muzicali şi fără un simţ al timpului, răspunzând unor ritmuri interioare imprevizibile, pe durata școlii primare și secundare calitățile emisferei drepte devin criticabile, iar elevii care încă le cultivă sunt luați drept visători, leneşi, indolenţi sau chiar distrugători.

Chiar mai mult, neuropsihologii demonstrează că cele două emisfere susțin stări emoționale diferite, și anume că emisfera stângă are legătură cu exprimarea sentimentelor negative, în timp ce emisfera dreaptă este asociată cu exprimarea celor pozitive. Studiile neurologului Marcel Kinsbourne merg până la afirmații extreme de tipul; „odată desprinsă emisfera stângă din creierul unei persoane, aceasta este incapabilă de rău”.[1]

Cu deosebire în ultimii ani se caută posibilitățile de neutralizare a pericolelor predominanței emisferei stângi, prin intensificarea funcționării emisfere drepte, fie prin practici

[1] Sursă: Hutchison, Michael*, Samadhi tanc*, Editura Firul Ariadnei, Bucureşti, 2006

https://biblioteca-digitala.ro

spirituale de meditație, *Yoga, Zen, Reiki*, fie prin tehnici de visare lucidă, tehnici regesive, autosugestie, vizualizare, dar și prin forme ale artei - muzica, dansul, artele vizuale.

Ce propun în esență toate aceste tehnici spirituale sau artele? O fuziune unificatoare a gândirii și a simțirii, respectiv integritatea emisferică cerebrală, de fapt, acea uniune ce definește esența divinului, echilibrul feminin/masculin, complexitatea principiului androgin al *Elohim*-ului (Divinitatea creatoare) sau al practicii psiho-spirituale numită *Yoga* (uniune).

Fără a plonja exclusiv în abisurile tentante ale subconștientului, în tendința de a experimenta dominația emisferei drepte, noi artiștii am putea tinde spre a da putere ambelor tendințe ale creierului nostru - pe de-o parte celei intuitive, creative dar deopotrivă celei logice și analitice -, în vedere eficientizării demersului artistic.

Conștientizarea sincronicității undelor cerebrale ar implica totodată și creșterea performanței, a competenței și productivității în orice domeniu, dar mai ales ar pune și mai mult în valoare starea de grație a inspirației, specifică creatorilor.

4. Inpirație, chanelling și cronica *akashică*

Dar ce este inspirația?

Aproape orice artist simte că fluxul creației îi vine fie de undeva din lăuntrul său abisal, fie din afara lui, ca o ghidare, ca un flux ce curge printr-un canal divin, într-un moment de elevație și revelație.

După afirmația filozofului și metafizicianului ceilonez Anada Kentish Coomaraswamy (1877 – 1947), din capitolul *Why Exhibit Works of Art?*,[1] "inspirația niciodată nu poate însemna altceva decât lucrul unor forțe spirituale în interiorul tău. …De la Homer încoace, acest termen a fost folosit totdeauna exact cu înțelesul dat de Dante când spune că *Iubirea,* sau mai bine zis *Duhul Sfânt* îl inspiră și pune lucrurile în formă ca și cum i-ar fi fost dictate din interior."[2]

[1] Rama P. Coomaraswamy, *The essential, Ananda K. Coomaraswamy,* World Wisdon, Inc. 2004

[2] Idem, p.120. Trad din engleză

https://biblioteca-digitala.ro

Un exemplu edificator este Georg Friedrich Händel care, după terminarea celebrului cor *Haleluiah* din oratoriul *Messiah (1741),* lucrare scrisă în doar 23 de zile, mărturisea: "am crezut că Cerurile se deschid în fața mea și însuși Dumnezeu cel Atotputernic mă privește de pe Tronul Său, înconjurat de îngeri."[1]

Dacă admitem un adevăr demonstrat deja științific - prin măsurătorile specializate ale Electroencefalografului - și anume capacitatea creierului uman de a accesa stări diferite de conștiință (care indică tipare cerebrale repetabile și de forme diferite), o posibilitate ar fi să considerăm momentul inspirației ca pe o ieșire parțială din starea de veghe - când creierul generează cu precădere unde *beta*[2] - , sau ca o racordare la un nivel superior de vibrație, generat de cele mai multe ori de intrarea într-o stare de conștiință modificată, cu undele cerebrale de tip *alpha*[3] sau *theta*[4].

La un astfel de nivel de vibrație, artiștii, creatorii, sau oamenii de știință pot accesa, fie informația subconștientului personal sau colectiv, fie informația *akashică*.

Dimensiune cognitivă universală, marea memorie cosmică sau *cronica akashică* - după cum este denumită în gnoză și teosofie - este un dar făcut nouă oamenilor de către Creator dar pe care l-am putea accesa fiecare, dacă ne-am elibera de *Ego* și am realiza *Uniunea* cu *divinul*. Astfel, artiștii, nu doar "imită natura", ci redau "adevărata natură a lucrurilor", adică nu doar aparența lor – adevăr profund exprimat în

[1] Ursu, Cătălin, rev. Atheneum, februarie, 2003

[2] Undele beta - a căror frecvenţă este de aproximativ 13-30 Hz și se focalizează preponderent asupra lumii din afară sau rezolvă probleme concrete, specifice

[3] Undele alfa - undele creierului la un ritm încetinit de 8-12 Hz când creierul este alert, dar nefocalizat; frecvent, undele alfa sunt asociate cu starea de meditație, de relaxare şi calm

[4] Undele theta - la trecerea de la starea de veghe la somn sau de la somn la starea de veghe când creierul trece la unde mai lente cu o frecvenţă de 4-7 Hz; undele teta oferă acces la subconştient, la reverie, la vizualizarea benefică, revelaţii neaşteptate, inspiraţie creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

afirmația lui Platon despre arta "în concordanță cu natura" - adevăr pe care nu puțini l-au deformat în interpretările lor.

Într-o stare de rezonanță frecvențială specială, realizată în *alpha* sau *theta,* prin intermediul rezonatorului nostru biologioc celular, respectiv ADN-ul, putem conexa deopotrivă cu entități angelice de lumină. Ele pot comunica prin noi idei, concepte sau trăiri ale lumilor subtile. Aceste informații pot fi decodate artistic și retransmise publicului, prin intermediul limbajului specific fiecărui artist, fie el muzician, pictor, sculptor, coregraf.

Este interesant de reamintit experimentul lui Alvin Lucier, denumit *Music for Solo Performer* - pentru unde sonore ale creierului amplificate enorm și percuție[1], prin care compozitorul / performer, pentru prima oară în istoria muzicii, propune o creație muzicală generată de undele creierului în stare alpha. Realizat în 1965 la Rose Art Museum, Brandeis University, cu încurajarea și participarea compozitorului John Cage, experimentul a fost reluat de multe ori în lume și a generat și alți discipoli care au studiat și au aprofundat fenomenul *Brain Music.* Practic, acea muzica reprezenta encefalograma - EEG - amplificată a performerului, unde semnalele captate direct de pe electrozii plasați pe scalpul lui erau preluate de boxe amplificatoare și conectate la instrumente de percuție (timpani, gonguri grave, tobă mare, cinele). Miza importantă pentru acest gen de experimente era însă creația realizată prin intrarea într-o stare profundă de meditație de tip alpha, în care creierul putea accesa stări de conștiință extinsă.

Fiind interconectaţi atât la marea Conştiinţă Universală, dar şi între noi, de multe ori cunoaștem cărți sau oameni care apar în viața noastră exact când avem nevoie să păşim mai departe. Alteori, ne vine o idee extraordinară, fie în viața de zi cu zi, sau atunci când creăm muzică, sau orice alt tip de artă, și nu ne vine să credem când vedem aceeași idee deja expusă sau folosită de altcineva. Aceasta, pentru că ideile circulă undeva, în eter și ne conectează pe mai mulți la fluxul akashic al conștiinței universale.

[1] Traducere din engleză: "for enormously amplified brain waves and percussion".

https://biblioteca-digitala.ro

Aceia care au putut intra în această uriașă arhivă universală, mișcându-se cu ușurință în simultaneitate în marele timp etern – trecut/prezent/viitor - precum Nostradamus, Paracelsus, Cayce, sau padre Pio din San Givanni, accesau de fapt *Graalul,* "acel vas al științei secrete" cum îl considera Rudolf Steiner în conferința sa *Cronica Akasha.*

Credința mea este că geniile artistice au accesat *Akasha*, fiecare dintre ele în diverse grade, și, poate nu întâmplător viața lor a fost scurtă, pentru că misiunea lor exemplară de creatori s-a finalizat uneori foarte repede pe acest pământ, după conceperea unor capodopere precum *Recviemul* - Mozart, sau *Simfonia neterminata* - Schubert sau poeziile *Viața* și *Stele din cer* – Eminescu, pentru a enumera doar câteva exemple.

5. Multidimensionalitate și hiper-comunicare

Este remarcabil că multi compozitori geniali nu au apucat să treacă de *Simfonia* lor a IX-a, dacă ne gândim la Beethoven sau Schubert, iar Mahler - care chiar a conștientizat aceast fenomen fatidic - a încercat să surmonteze blestemul lui 9, începând *Simfonia a X-a,* pe care, de altfel, nu a mai apucat să o termine și prin care probabil experimenta deja apropierea morții: "Doar când experimentez ceva, de fapt compun și doar când compun, experimentez ceva cu adevărat!" [1]

Să fie oare vreo corelație între această cifră emblematică pentru muzicieni și "alchimia celor 9 dimensiuni" de care vorbeau Barbara Hand Clow și Garry Clow în cartea cu același nume? Oare aceste genii muzicale au reușit să se conecteze cu ultima și cea mai înaltă dimensiune a conștiinței accesibilă pamântenilor și anume cu dimensiunea a noua – cea corespunzătoate Căii Lactee -, după care s-au retras din viață?

Barbara Clow a primit informația celor nouă dimensiuni în 1994 de la o civilizație, se pare, foarte avansată din Pleiade, care a "transferat informații despre istoria rolului Pământului în Calea Lactee. Acest transfer a fost făcut din biblioteca din Alcyione, steaua principală din Pleiade, sub forma unor

[1] Citatopedia, traducere din engleză "Only when I experience something do I compose, and only when composing do I experience! "

https://biblioteca-digitala.ro

holograme de lumină pe care autoarea le denumește *monade* sau *atomi gând* și care emiteau pe o frecvență sonoră foarte înaltă, ce depășea ambitusul audibil putând fi percepute doar ca o vibrație. Forma acestei monade era o sferă cu 20 de fețe triunghiulare, un icosaedru – unul dintre cele 5 solide platonice - ce emiteau lumină albăstruie. Informația primită de la pleiadieni era menită să pregătească omenirea pentru înțelegerea evenimentului de la 21 decembrie 2012, dată la care se sfârșea calendarul mayaș.[1]

După informație pleiadiană. cele 9 dimensiuni sunt localizate pe o axă verticală din mijocul pamântului (începând cu dimensiunea 1 și se înalță spre Calea Lactee, viziune care apare de fapt și în multe tradiții ale *Arborelui Vieții,* la egipteni sau în Kabbala, temă pe care o vom relua în capitolul destinat ***Simbolismului supra/inter/cultural.***

Care este interpretarea științifică a acestui tip de accesare a informației cosmice?

Cercetătorii ruși contemporani au descoperit că ADN-ul uman produce așa numitele *găuri de vierme magnetice*, de fapt niște *tipare morfologice în vid,* care sunt, nici mai mult nici mai puțin echivalentele microscopice ale celebrelor *poduri Einstein – Rosen* - care se găsesc în apropiereea găurilor negre cosmice și care fac un fel de scurtături (shortcuts) între două puncte foarte îndepărtate prin care informația poate fi trimisă în afara legilor timpului și a spațiului. ADN-ul atrage astfel de informații din macrocosmos transmițându-le conștiinței noastre, care devine astfel un fel de rezonator multiplu, capabil să recepționeze posturi de frecvențe diferite.

Un astfel de proces de *hipercomunicare frecvențială* se poate produce în stări de relaxare profundă *(alpha/tetha),* evident în afara stresului, a grijilor sau a hiperexcitabilități mentale la care suntem supuși cotidian și care obstrucționează sau deformează acest proces (folosit de altfel cu succes în natură) și din care omul accesează doar o mică parte, sub formă de intuiție sau inspirație. Ființele capabile să acceseze o astfel de *hipercomunicare* au în jurul lor câmpuri electrice

[1] Sursă: Barbara Hand Clow & Garry Clow, *Alchimia celor nouă dimensiuni,* Editura For you, București, 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

inexplicabile - asemănătoare nimburilor sfinților din iconografie - care opresc chiar dispozitive electronice aflate în apropierea lor.

În cartea intitulată *Inteligența conectată* - *Vernetze Intelligenz*, autorii Grayna Gosar și Franz Bludorf explică aceste fenomene afirmând că, în trecut, omenirea era conectată la astfel de conștiință de grup și acționa ca atare. De aceea și arta avea un caracter sincretic și fuziona cu spiritualitatea și cu publicul, ca într-un act de inițiere. Cu timpul, nevoia accesării conștiinței individuale a dus la uitarea aproape în totalitate a hipercomunicării - care în momentul actual al umanității (după 2012) s-ar putea recalibra într-o nouă formă superioară de conștiință de grup. Astfel, am putea avea acces la întreaga informație akashică prin internediul propriului nostru rezonator biologic – ADN-ul care, precum internetul, poate să primească și să transmită informații în această mare rețea care este viața și poate să stabilească chiar contacte directe cu alti participanți în rețea. Ceea ce este și mai interesant este faptul că odată ajunși la un atare nivel de conștiință de grup, conform *teoriei "Civilizație de tip I",* prin construirea de *Sfere Dyson*[1], o astfel de *supercivilizație* ar putea controla catastrofele planetare și, mai mult, ar putea controla resursele de energie ale planetei și din întreaga galaxie.

Tematici de acest gen, sau altele referitoare la misiuni spațiale pe navete orbitale sau inteligențe artificiale omnisciente / omnipotente, sunt uneori proiectate în filme vizionare precum *Gravity* (2013)[2], sau *Transcendence* (2014)[3], care pun într-o formă artistică previziuni actuale accesate din viitor, similare celor de odinioară din cărțile lui Jules Vernes - *O călătorie spre centrul Pământului, De la Pământ la Lună* - sau Erich von Daniken - *Amintiri despre viitor*.

Mă întreb ce șanse extrordinare vor avea generațiile următoare, dacă o astfel de perspectvă va fi atinsă și ce minunate opere de artă vor copleși omenirea cu informațiile lor inițiatice venite direct din sursa universului?...

---

[1] Megastructuri de sateliți solari care să înconjoare complet o stea și care să capteze producția sa de energie.

[2] Scenariu/regie Alfonso Cuarón

[3] Regia Wally Pfister, scenariul Jack Paglen

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă ne revenim din reverie și pornim de la premiza că *Spiritul* se identifică cu *Conștiința universală,* cu tot ce există, atunci admitem că el se regăsește într-o multitudine de forme de exprimare vibrațională, ce cuprinde deopotrivă universul material dens, de vibrație mai lentă (unde viețuim indeobște noi oamenii și alte viețuitoare), dar și toate celelalte entități individualizate de toate vibrațiile, din toate dimensiunile subtile.

6. Biocâmpuri și lumi hiperfizice

Biologul și mediumul român Scarlat Demetrescu[1], mult mai puțin cunoscut decât omologul său american Edgar Cayce, denumea aceste lumi invizibile - care nu pot fi văzute, auzite și simțite de toți oamenii - *lumi hiperfizice* sau *suprafizice*. Ele sunt pentru cei mai mulți dintre noi precum culorile pentru orbii care nu au văzut niciodată. Dacă printr-o minune un orb și-ar recăpăta vederea dintr-o dată, ar rămâne uluit și nu ar pricepe mai nimic, dar treptat, printr-o educație vizuală, ar începe să prelucreze imaginile noi sosite pe cortex. Cam la fel se pune problema cu cei care dobândesc *vederea spirituală. "*Dacă grație unor evenimente neprevăzute, unei educații sau practici speciale, omul ajunge să-și dezvolte simțurile superioare ale lumilor suprafizice, ar vedea forme și ar auzi sunete neinteligibile la început, dar încetul cu încetul, obișnuindu-se cu ele, le-ar distinge unele de altele."[2]

Astfel începem să deslușim înțelesul corpurior subtile în general și să devenim conștienți de alcătuirea planului eteric al ființei noastre care este în directă legătură cu alcătuirea planetară și cosmică.

Dacă mai toți consimțim că există manifestări ale ființei noastre care nu se identifică cu corpul nostru, cum ar fi mintea noastră sau emoțiile noastre, mai greu acceptăm ceea ce pot vedea clarvăzătorii sau aparatele bioenergetice subtile și anume *sistemul nostru energetic* sau *aura* noastră.

Cam toate tradițiile asiatice, hinduiste sau andine dar și teoriile noi ale vindecării energetice – precum *pranic healing* -

[1] 1872-1945

[2] Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Editura Emet 2007, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

vorbesc despre mai multe corpuri eteriforme / biocâmpuri pe lângă *corpul fizic*, (denumit și *sthula sharira*) care îl învelesc și îl întrepătrund pe cel fizic și se deosebesc de el prin densitate și vibrație. Fiecare dintre aceste corpuri își are o funcționalitate distinctă, mai mult decât cea aparentă, care corespunde corpurilor fluidice (materie formată din particule foarte mici de natură electrică sau magnetică):

- corpul eteric / vital (periferic cam la 10 cm celui fizic) care include un sistem de chakre --- fluid vital;
- corpul astral / emoțional / planetar / tererstrian --- fluid planetar;
- corpul mental / psihic --- fluid solar;
- corpul cauzal / sufletul --- fluid universic;
- corpul spiritual / scânteia divină --- fluid cosmic.

Se poate distinge faptul că ființa noastră integrală conține "totalitatea corpurilor fluidice din univers" (de la *planetar până la cosmic)* - care alcătuiesc "*perispiritul"* – cel ce face intermedierea între corpul fizic și *scânteia divină* respectiv *spiritul* nostru.[1]

În terapia cu sunet ***Tao / Yoga Master Gong***, pe care am inițiat-o și cu care lucrez din 2014, meditația conștientă la toate nivele corpurilor noastre subtile devine o practică aproape firească și, după mărturiile discipolilor, de mare eficiență în vindecare, de aceea consider necesară detalierea acestor aspecte.

Corpul eteric (bhawa sharira) - cunoscut în șamanism și drept dublul eteric - este corpul vital, contrapartea energetică a corpului fizic și chiar are vâsta si aparența corpului fizic.

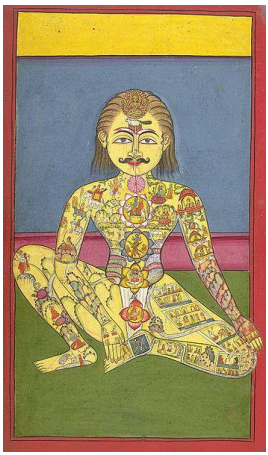
El este un corp fluidic și include acele *nadisuri* – meridianele din acupunctură (canale energetice purtătoare de energii vitale diferite) și *chakrele* – vortexuri energetice - centrele de activitate ale corpului eteric.

Sistemele de chakre diferă ca număr la diferite tradiții și practici ezoterice.

[1] Idem, p. 21

https://biblioteca-digitala.ro

Fig.2
Reprezentarea completă a chakrelor, după un manuscris Yoga din Braj Bhasa 1899



Mai toate sistemele vechi yoga sau tantrice din hinduism sau budhism lucrează îndeosebi cu cele 7 chakre principale: chakra 1, a bazei – *Mulhadara* -, chakra 2, sexuală - *Svadisthana*, chakra 3, a plexului solar - *Manipura*, chakra 4, a inimii – *Anahata* -, chakra 5, a gâtului – *Vishudda,* chakra 6, a frunții – *Ajna*, Chakra 7, a coroanei – *Sahasrara.*

Personal, consider drept un sistem foarte complex, minuțios analizat și clasificat, cel din practica *Pranic Healing*, transmis de maestrul thailandez Choa Kok Sui, unde se vorbește de 12 chakre principale și un numar mare de alte chakre minore și minichakre (corespunzătoare organelor). În acest system, în afara celor 7 chakre recunoscute, se lucrează și cu alte chakre importante, precum cea splenică (de care vorbește și Scarlat Demetrecu în cărțile sale) care este responsabilă de introducerea fluidului vital în corp, sau chakra dorsală *Meng mein* (opusă ombilicului). O paralelă semnificativă se face totodată în cadrul acestor învățaturi, între rugăciunea *Tatăl nostru* și chakre, unde se coreleaza fiecare vers cu semnificația și vortexul vibrațional aferent.

Interesant este faptul că diferitele tradiții (Vedice, Tibetane, Școlile Misterelor Egiptene) au demonstrat în decursul timpului, în practicile spirituale, capacitatea diferitelor

https://biblioteca-digitala.ro

tipuri de sunete, de echilibrare a chakrelor, temă pe care o practic în cadrul sesiunilor de ***terapie prin sunet*** și pe care o voi detalia într-un capitol ulterior.

Continuând incursiunea în dezvăluirea nivelelor energetice ale ființei umane, aflăm despre *corpul eteric* care se mai numește și *pranic* pentru că se hrăneşte cu energia vieţii numită „prana” („chi”, „ki”), pe care o preia nu doar prin alimentație, cât mai cu seamă prin respirație, sau direct din natură, de la soare, apă, aer. Astfel, prin corpil eteric absorbim fluidul vital din mediul înconjurător, respectiv fluidul vital inferior, format din eter vital și eter chimic.

Se pare că preoții egipteni știau cum să prelungească viața celulelor corpului fizic prin procesul mumificării (încă nedesluşit până în prezent), lucrând prin inițierile oculte ale vremii, cu corpul vital care rămânea înlănțuit de trup și nu putea să se întrupeze în alt loc terestru. Multe veacuri, faraonii fiind mari inițiați și exponenți ai castei preoțești, au reușit vreme îndelungată să mențină controlul religiei și al statului lor care devenea astfel o mare putere armată și economică.

Cu siguranță că inițiații tuturor timpurilor cunoșteau deopotrivă și faptul că, o parte din corpul eteric (cel superior format din eter reflector și eter de lumină) poate ieși din trup, în timpul nopții, împreună cu *corpul astral*, pentru a se încărca cu indispensabilul *fluid vital* corespunzător corpului eteric al Mamei Pamânt.

Corpul astral (suksuma sharira) - denumit și corp planetar / terestrian - este corpul nostru emoțional și totodată vehiculul cu care călătorim în vis, în lumea astrală, (de aceea se mai numește în șamanism și corpul de vis), unde putem experimenta existența noastră primordială de duh liber de trup. Fără acest tip de experiență se pare că nu am putea trăi. De fapt, trupul fizic, părăsit de cel astral al emoțiilor, nu mai simte nimic, i se poate extirpa un organ bunăoară, la fel cum se întâmplă în timpul anesteziilor chimice sau magnetice (hipnotice). *Corpul astral* supravietuieste întotdeauna corpului fizic, el desprinzându-se de acesta în momentul morții fizice; de aceea, cu *corpul astral*, reiterăm practic, în fiecare noapte, o mică moarte.

Corpul mental (manas sharira), este alcătuit și țesut și din idei. El este sediul inteligenței, memoriei și voinței ființei

https://biblioteca-digitala.ro

(duhului) și conține fluidul corespunzător astrului nostru solar. *Corpul mental* este diferit dezvoltat la duhul uman, în funcție de evoluția sa spirituală și de vârsta sa cosmică. "Între omul vecin cu animalul și omul savant se întinde o gamă infinită de individualități care au corpul mental în diferite stadii de dezvoltare." [1] El este denumit și *corp psihic*. La nivelul acestui corp se dezvoltă două facultăți indispensabile artistului, respectiv *intuiția* – facultate superioară a gândirii care permite cunoașterea directă, nemijlocită a adevărului - și *imaginația* – "facultatea de crea mental idei noi, având ca model ideile create și depozitate în corpul memorial".[2] Se pare că la acest nivel se manifestă *energia Kundalini.* Prin intermediul *corpului mental* putem totodată comunica / recepta instantaneu felurite stari, telepatic, empatic sau prin *clarviziune* și *clar audiție,* așa cum fac cititorii de gânduri sau mediumii auditivi.

Mai puțin conștientizăm formele gând ca pe niște entități energetice de sine stătătoare care ne pot influența pe noi sau pe ceilalți în funcție de frecvențele lor. Gândurile izvorâte din frică, mânie, ură, gelozie, răzbunare (de frecvențe joase) pot îmbolnăvi, în timp ce cele generate de iubire, compasiune, iertare (frecvențe înalte) aduc vindecarea și dezvoltă creativitatea la toate nivelele.

Corpul mental este cu siguranță extrem de activ și important atât la oamenii de știință cât și și la creatorii de artă și aș sublinia eu la compozitori - care nu de puține ori folosesc în actul creator o gândire matematică, structurală sau logică.

Corpul cauzal este asociat de cele mai multe ori sufletului sau inteligenței superioare, adică acolo sunt memorate toate semințele karmice (actiunile noastre din vieţile anterioare), toate lecțiile pe care le-am învațat, sau cele pe care încă nu le-am depășit, tot ceea ce știm dar și tot ceea ce am uitat. El este omul superior din noi, omul aflat dincolo de limitele personalităţii. Geniile și artiștii îşi antrenează prin opera lor acest corp, aflat la graniţa dintre materie şi spirit sau dintre psihologie şi spiritualitate. Se pare că marea majoritate a oamenilor își folosesc cel mult 1% din acest corp al inteligenței

[1] Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Editura Emet 2007, p. 43
[2] Idem, p. 44

https://biblioteca-digitala.ro

superioare. Aici este de fapt sediul înţelepciunii, de aici au pornit marile descoperiri și marile creații artistice ale omenirii; el este nivelul cunoașterii lui Dumnezeu.

Un om de știință sau artist creator adevărat se deplasează cu ușurință în sfera ideilor pure și accesează starea de flux – care aliniază *corpul cauzal, corpul mental, corpul energetic* și *corpul fizic.* Astfel, corpul inteligentei livrează informațiile, corpul mental le adaptează tipului de limbaj potrivit științei sau artei, corpul energetic dă energia pentru ca acest corp fizic să comunice / explice verbal / muzical / vizual ceea ce are de transmis / împărtășit din acea stare de flux.

Doar în somnul profund, lipsit de vise, ființa umană își deplasează centrul conştiinţei sale în corpul cauzal care ne permite să cuprindem simultan un câmp vast de idei. Nu degeaba, după somn către dimineață, creatorii sau inventatorii simt că au găsit soluția artistică sau științifică mult așteptată.

În multe teorii sau practici spirituale *Corpul cauzal* coincide cu *Corpul spiritual (atma* sharira), un teritoriu vast pe care tradițiile vechi precum budhismul, sau practicile spirituale precum *Theta Healing* îl pun deobicei înaintea altor două corpuri subtile, denumite fie *corpul buddhic* și *corpul athmic,* fie *corpul cosmic* și *corpul nirvanic.*

Astfel de teorii merg pe o clasificare totală de 7 corpuri, dintre care 6 sunt eterice / fluidice. Ultimile corpuri configurează *corpul de lumină / de diamant* care se dezvoltă odată cu ultimile trepte ale ascensiunii.

Corpul buddhic, denumit astfel de la practicile buddhiste de tip Zen reprezintă – nivelul iubirii universale, al iubirii Divine. În corpul buddhic sunt puse in practică visările din corpul astral și sunt practicate decorporalizarile[1]. Tot aici se poate atinge starea de uniune cu totul (oneness) – respectiv *Samadhi,* dar înainte de moarte.

Corpul athmic este corpul *Sinelui Divin Etern* - reprezentând nivelul puterii și voinței Lui Dumnezeu și sediul energiei universale - al "Duhului Sfant" din religia creştin-ortodoxă. Acest corp ne dă sensul unirii conștiintei personale cu cea a Divinității, mai exact trăirea în prezența conștiinței *Unimii* (legătura între ființa individuală cu întreg Universul). Este nivelul

[1] Fenomen foarte cunoscut în religia buddhistă.

https://biblioteca-digitala.ro

atins de marile avataruri ale omenirii, precum Iisus sau Buddha nivel pe care, nu de puține ori, artiștii îl pot accesa în momentele lor de inspirație.

Dar de ce ar fi necesar să ne adâncim într-o cunoaștere care depășește până una alta, posibilitățile simțurilor noastre actuale? Nu știu cum ar răspunde alți sceptici zeloși la această întrebare, dar pot da o proprie perspectivă, ca artist și căutător spiritual. În primul rând, o asemenea cunoaștere ar fi, încă din timpul vieții, ca o pregătire care ne-ar scuti de o rătăcire și o bâjbâială în lumea de dincolo, pe care o vom accesa inevitabil după dezbrăcarea hăinii carnale actuale, (adică trupul), și după pătrunderea într-o altă *stare de viață.* Evident, o astfel de poziționare vine din acceptarea ideii vieții eterne la nivel de conștiință și din altruismul unui practicant spiritual asiduu.

În al doilea rând, ca și creator, mă bântuie întrebări ontologice la care încerc să îmi raspund zi de zi, citind, creând, practicând și experimentând despre miracolul vieții. O serie de experiențe ce par a veni / deveni din / dinspre lăuntrul, sau din afara mea multidimensională, se cer a fi cercetate, înțelese și simțite cu alte simțuri, pe care se pare că suntem în stare să le activăm sau să le testăm din când în când.

Dar oare această nevoie sau deziderat de înțelegere a adevărurilor înalte nu a fost din totdeauna o provocare a minții și sufletului filozofilor, sau a creatorilor din toate timpurile?

Dante, Goethe sau Wagner, nu au fost și ei oare bântuiți de mirajul altor lumi non-tridimesionale, pe care au simțit nevoia să le pătrundă și să le dezvăluie prin propria creație? Oare, relevarea unor astfel de tărâmuri, în aparență inaccesibile, nu devine de la caz la caz, fie un act de rugăciune transdendentă, fie un proces de exorcizare?

Revenind la dezvăluirea lumilor subtile - care, nu înseamnă că nu există dacă nu pot fi demonstrate pe calea celor cinci simțuri -, ele încep să fie arătate în prezent, din ce în ce mai mult, prin tehnologii spectrale. Există deja acele aparate de tip Biorezonanță, sau Biopulsar, anticipate de Scarlat Demetrescu încă din anii 30 (în cadrul comunicărilor sale mediumice), aparate care vizualizează o parte din corpurile noastre subtile, de exemplu corpul auric.

Cu riscul de a nu fi credibilă, pot aprecia că aceste aparate semnalizează chiar și prezențe energetice din

https://biblioteca-digitala.ro

extrafizic. Dacă aceste tehnologii sunt puse la îndemâna medicinii alternative pentru diagnosticare și chiar pentru diverse nivele de vindecare, cu siguranță există deja aparate mai sofisticate care pot vizualiza alte prezențe din lumile subtile și care pot stabili, probabil, inclusiv o comunicare cu ele.

Un alt tip de argument, în sprijinul aceleași demonstrații a extrafizicului, aduce și Andrei Pleșu, în cartea sa *Despre îngeri* - o introducere în angelologie -, în care afirmă "logica postulării unui interval între Dumnezeu și om", respectiv "spațiul unei potențiale întâlniri între pământ și cer", unde "se mișcă îngerii, urcând și coborând, ca pe o scară a lui Iacob."[1]

Pleșu pornește de la deducția speculativă a necesității existenţei lumii angelofone a lui Toma d'Aquino, generată de idea ordinii - *unitas ordinis* - ca principală trăsătură caracteristică a cosmosului. Cum unei astfel de unități ierarhice i se circumscriu "regnul mineral – atributul purei existențe -, regnul vegetal – atributul vieții, regnul animal – atributul vieții animate și regnul uman – atributul vieții spirituale," adică în totalitate materia corporalizată neînsuflețită și însuflețită, ar trebui să existe și o "treaptă a ființelor create dar necorporalizate" – "atributul vieții spirituale necorporale," în speță "regnul angelic", fără de care ordinea lumii ar fi incompletă. Altfel, fără îngeri, în dialectica dintre "statutul creatural și metafizica increatului", piramida universului nu ar avea vârf. [2]

Deși demonstrația lui Toma s-a lovit de dificultăți, a propos de idea totalei necorporalități a îngerilor, cel de-al șaptelea conciliu ecumenic de la Niceea (787) a admis ideea *eterului* ca element constitutiv al unui potențial corporal invizibil al îngerilor și chiar ca materie primă universală.

Am putea situa lumea eterului, drept *o lume intermediară, psiho-spirituală*, a universalului metafizic al imaginii, între "*lumea sensibilă* - adică *lumea de aici,* a pamântului, a "universalului concret", accesibilă prin simțuri - și "*lumea de dincolo",* a "universalului logic"- lumea "cerului suprem al inteligenței, obiect al intelectului pur." [3]

---

[1] Pleșu, Andrei*, Despre îngeri*, Editura Humanitas, 2012, pag.19
[2] Idem, p.42
[3] Idem, p. 55, 56

https://biblioteca-digitala.ro

Andrei Pleșu îmbogățește schema de înțelegere a acestei realități denumite de Henry Corbin *mundus imaginalis*, recurgând la Sufism, apreciind că: "fiecărui obiect al lumii sensibile *(Molk*), îi corespunde în lumea intermediară *(Malakut),* o Imagine *(Mithal),* căreia la rândul ei îi corespunde, în lumea supremă a Inteligenței, o Realitate arhetipală luminoasă."[1]

Această "inter-lume" este recognoscibilă de către A. Pleșu în multe tradiții, astfel: la persani - *Na-koja-Abad* ("țara lui Non-unde"), la celți - *Tir-nam-Og*, la misticul sufi arab Ibn'Arab - *Terra lucida* și "centura de smarald", și alte denumiri precum *Hurqualya* ("cetatea perfectă"), *alam al-mithal* (lume a cunoașterii imaginative), sau "Insula verde". Nu degeaba calea de accesare a acestui tărâm metafizic denumit de Henry Corbin – *mundus imaginalis* (*lumea imaginală,* cunoscută prin *imagine* diferită de *lumea imaginară,* cunoscută prin *închipuire*) "este imaginația activă", unul dintre darurile primite de la Dumnezeu de către adevărații artiști creatori.

Astfel de lumi imaginale sunt de exemplu *Agharta*, *Shambala* sau mai cunoscuta *Walhalla* din tetralogia Wagneriană*.* Cine le-a văzut cu ochii minții, sau pe calea visării lucide, nu le poate uita niciodată. În planul eteric ele sunt atât de reale încât tehnica zborului din vis te poate conduce să le poți vizita și simți.

Bunăoară *Agartha* este un tărâm legendar al buddhiștilor, aflat în interiorul pământului și care se pare că poate fi accesat prin cei doi poli. După Alexandre Saint-Yves[2] înțelepciunea și bunăstarea acestui spațiu secret vor putea fi accesibile întregii omeniri, deîndată ce aceasta va atinge un anumit nivel de conștiință și "anarhia va fi înlocuită cu sinarhia" (synarchy – legea uniunii, suveranității).

Se spune totodată că acest regat al interiorului *Mamei Pământ – Gaia* - ar fi un paradis al dimensiunii eterice a V-a, populat de descendenți ai vechii Atlantide și Lemurii, cei care au rămas credincioși luminii, după marile cataclisme de acum 550.000.

---

[1] Ibidem, p. 55, 56 verifica

[2] Ocultist francez (1842-1909), adept al *sinarhiei* ca formă de guvernământ și politică filozofică.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu mai puțin surprinzătoare sunt relatările din jurnalul secret al amiralului Richard Byrd, în urma expedițiilor de la cei doi poli (în 1947 la Polul Nord și mai apoi în 1956 în Antarctica)[1]: "De îndată ce ne-am apropiat, orașul părea să fie făcut dintr-un material de cristal… Am pășit înăuntru și ochii mei s-au obișnuit cu o colorație care părea că inundă complet încăperea…Ceea ce a bucurat ochii mei este cel mai frumos loc din întreaga mea existență. De fapt este prea frumos, prea splendid ca să fie descris…[2]

Se pare că amiralului și celui care îl însoțea, le-a fost permis să intre în lumea interioară a Pământului, domeniul *Arianni,* sau *Agharta,* așa după cum i s-a precizat de "către Maestru", pentru a duce mai departe, către lumea de la suprafață, mesajul lucrătorilor luminii despre iminența ascensiunii spirituale a locuitorilor Pământului, spre anul 2012 și mai departe. Doar că, mesajul transmis lui avea să rămâmă în tăcere o lungă perioadă de ani.

Mai toate tradițiile vechi vorbesc despre tuneluri subterane care conectează mai multe locuri de putere ale pământului, precum Marea Piramidă din Ghiza, America de Sud - Brazilia, dar și zona asztecă a Mexicului și Guatemalei sau Tihuanaco, sau drumul Incașilor și deopotrivă Asia și Tibetul. Mituri precum cel egiptean al lui *Osiris*, sau cel mayas / asztec al lui *Quetzalcoatl,* dar și misterele grecești ale *Câmpiilor Eulesine,* sunt legate de credința într-un ținut perfect al imortalității, unde nu există suferință sau boală și care de cele mai multe ori este simbolic reprezentat prin vârful de la suprafață care unește cerul cu lumea din interiorul pământului.

El poartă denumiri precum *Dananda* (ținutul celtic al misterelor), sau *Sfântul Graal*, sau *Walhalla* germană, tărâmul *Amenti (*din Cartea Egipteană a Morților), *Orașul celor 7 petale al lui Vishnu*, sau *Orașul celor 7 regi ai Edenului* (în tradiția

[1] Când a penetrat Polul Sud, în zbor, pe o distanță de 2300 de mile

[2] Traducere din engleză din Admiral Richard b. Byrds, *The Lend beyond The Pole – The exploration fligh over the North Pole (The Inner Earth My Secret Diary)* - Diary, Feb. Mar., 1947, *http://www.thetruthseeker.co.uk*

https://biblioteca-digitala.ro

iudaică). Deși este un paradis terestru, el este ascuns în măruntaiele pământului, iar drumul de acces către el este *Calea Inițierii*.

Deopotrivă vechii Rozacruceeni împreună cu fondatorul lor Christian Rosenkreuz desemnau drept cheie a misterului lumii secrete, cuvântul VITRIOLUM care reprezintă o combinație din primele litere ale propoziției latine: "*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem"* (Vizitează interiorul pamântui și corectându-te pe tine vei găsi Piatra adevărului).

7. Spații și vibrații

Învățăturile despre ciclurile timpului, respectiv *Kalachakra* tibetană, vorbesc despre *Shambala* (în sanskrită semnifică locul păcii / liniștii), considerată uneori capitala *Aghartei,* aflată într-un spațiu / timp psihic și spiritual al unei alte dimensiuni decât cea de a III-a. Buddha aprecia că acest *Tărâm Pur* circular, în formă de lotus, este accesibil, în planul eteric, doar celor cu intenție pură și cu o karmă ridicată. El are porți de acces prin diferite locuri de putere din lumea tridimensională, localizate uneori în Tibet, vârful Meru, sau deșertul Gobi după cum descriau doi dintre exploratorii și emisarii ai acestor lumi, prin anii 20 - omul de știință polonez Ferdinand Ossendowski și Nicholas Roerich, membru al Societății Teosofice, scriitor și poet mistic rus. Ambii vorbesc despre puterile călugărilor tibetani care i-au ghidat în explorarile lor, în special Dalai Lama, maestrul de treizprezece ori întrupat, dar mai presus, de un anume *Rege al Lumii interioare a Pamântului,* care veghează la bunul mers al Umanității și la ajutorul energetic pe care Gaia îl primește de la așa numitele *Federații Galactice*.[1]

Roerich, bunăoară, cunoscut și ca apropiat colaborator al lui Stravinsky pentru lucrarea *Sărbătoarea primăverii,* a avut ca scop important al expediției sale în Tibet, accesarea meteoritului *Chiantamani (Stone),* provenit din constelația Orion, de care sunt legate mai multe profeții. Legendele lamașilor spun că această piatră sacră apare deasupra

[1] precum Federația *Armada*

https://biblioteca-digitala.ro

pamântului pentru misiuni spirituale ale omenirii după care se reîntoarce în *Shambala.* Ea are capacitatea de a da ghidaj interior telepatic și de a afecta transformarea la nivelul conștiinței celor care vin în legătură cu ea.

Akasha, Shambala, Agartha, Samadhi, iata tot atâtea spatii non-tridimensionale care se lasă a fi accesate prin meditaţie, contemplare profundă sau stări de conștiință extinsă. Ele au devenit teme de explorat și impărtășit totodată prin creație, în arta mea de orientare *spirituală* și *trans-realistă*, în lucrări precum *Calea îngerului uman* sau *Visătorul trezit.* Vibrația acestor tipuri de spații, odată percepută, devine un reper pentru creator și totodată, prin transmisia mai departe, chiar și prin opera de artă, la fel ca și prin inițiere, pot fi simțite și deslușite prin capacitățile noastre mentale sau / și extrasenzoriale.

Cum totul în univers înseamnă vibrație, nu numai că fiecare spațiu își are vibrația caracteristică, dar chiar fiecare obiect își produce vibrația sa unică, după cum ne arată deja știința mecanicii cuantice. Faptul că toate se află într-o permanentă vibrație, după cum afirma Masaro Emoto[1], înseamnă, deasemenea că toate crează sunete, dar evident nu toate sunt audibile de către urechea umană. „Când un sunet este produs, există întotdeauna un maestru receptor care să-l asculte: apa."[2] Ea oglindeste poate cel mai eficient lumea din afara ei, emoțiile, starea de spirit a emițătorilor, cuvintele rostite sau muzicile create. Tot ceea ce percepe apa transformă în forme cristaline perceptibile cu ochiul liber. Experimentele revoluționare ale omului de știință Masaru Emoto arată că apa, oglindind sufletul și conștiința omului reacționează formând cristale de forme minunate la cuvinte de iubire și recunoștință sau la muzicile lui Bach, Mozart și Beethoven, sau se purifică în lacuri după incantații buddhiste

Tot principiile vibrației ne învață că dacă combinăm două unde opuse – de exemplu un zgomot și opusul lui - efectul este de neutralizare.[3] La fel și cu diadele de sentimente

[1] Emoto, Masaru, Mesajele ascunse din apă, Edtitura Adevăr Divin, Brașov, 2006.
[2] Idem, pag.71.
[3] Metodă folosită deja pentru a combate zgomotele motoarelor.

https://biblioteca-digitala.ro

antagonice, precum: ură / recunoștință, furie / bunătate, teamă / curaj, anxietate / pace interioară, stres / prezență de spirit - conștientizându-le pe cele negative le neutralizăm efectul emițând opusul lor și astfel realizăm vindecarea.

Oare cum se reflectă prin oglindirea apei, respectiv a sufletului nostru, acele muzici contemporane, care lucrează conștient cu aceste unde / vibrații opuse? Iată o provocare pe care mi-o asum pentru a-mi valida orientarea cea nouă în creație – *trans-realismul arhetipal* - și pe care v-o propun totodată pentru crearea de noi repere tuturor celor interesați de înțelegerea fuziunii artă - știință spirituală.

BIbliografie

Berthelot, Marcellin, *Originile alchimiei*, Editura Herald, București, 2012

Barbara Hand Clow & Garry Clow, *Alchimia celor nouă dimensiuni,* Editura for you, București, 2010

Coomaraswamy, Rama, *The essential, Ananda K. Coomaraswamy,* World Wisdom, Inc. 2004

Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Editura Emet 2007

Emoto, Masaru, Mesajele ascunse din apă, Edtitura Adevăr Divin, Brașov, 2006

Hutchison, Michael*, Samadhi tanc*, Editura Firul Ariadnei, Bucureşti, 2006

Ladwein, Michael, *Leonardo de Vinci –The Last Supper - A Cosmic Drama and an Act of Redemption* Temple Lodge Publishing; New Edition edition, 2006

Jung, C.G., *Aminitiri, vise, reflecții* consemnate și editate de Aniela Jaffe, trad. Daniela Ștefănescu, Humanitas, ed.1, 1996, p. 208.

Jung, C.G., *Liber Primus*, *Cartea Roșie,* Editura TREI, București 2012

Papacostea, Petre, *Bhagavad-Gita și Epistolele lui Pavel, Treptele adevărului,* introducere la *Antroposofie* de Rudolf Steiner, Editura Univers enciclopedic, 2004

Pleșu, Andrei*, Despre îngeri*, Editura Humanitas, 2012

Steiner, Rudolf, *Arta în misiunea ei cosmică,* conferința a VII-a *Antroposofie și arta*, Oslo, 18 mai 1923, Editura TRIADE Cluj-Napoca, 2004

Steiner, Rudolf, *Din cronica Akasha,* Ed. Univers Enciclopedic, București, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Mihaela Vosganian

Introduction to Archetypal Trans-Realism (II)
The Fusion between the Art of the Spirit and the Science of the Spirit

Besides the spiritual path in art there is also a spiritual path in science. Anthroposophy or the science of the spirit, founded by the Austrian philosopher Rudolf Steiner, probes both the mystique based on inner experience and a type of thought that is scientifically grounded, but opposed to the twentieth century doctrine of materialism. Since something spiritual corresponds to any material reality in the Universe and vice-versa, it is man – the ultimate earthly biosystem – who is allotted the task of undertaking the superior synthesis of both terrestrial and cosmic problematics through direct experience, which is intellectual, perceptive and intuitive at the same time, but also through a spiritual path, whose discourse corresponds both to science and to art. High self-knowledge alongside the comprehension of coherence and of the union of inner earthly and cosmic worlds are values that can be obtained by studying anthroposophic writings, or through the artistic phenomenon, embraced by the creators of spiritual art. In their case, art becomes a mediator and a means of fusion between science and spirituality, especially when revelations spring forth from one's own experience. In remote times, art and science used to merge implicitly, being of a spiritual nature, and the secret rites of initiation, such as mysteries, were the form in which this unity was cultivated. The new syncretic spiritual opuses put forth a resumption of this fusion. Both the science of the spirit and contemporary spiritual art evince the *raison d'être* of the structures and events belonging to the sensible world, both physical and extra-physical. Both reiterate the knowledge patterns of the old sacred traditions, such as those in Egypt, Sumer, India, Tibet, Greece or ancient Rome. Understanding the subtle worlds has been haunting the creators of various arts, including the musicians of all times; thus, spiritual and trans-realist opuses aim to work directly, without mediation, with the vibrations of these worlds, accessible through creation or through the cathartic rituals induced in meditation or on stage, embracing them as practices of healing through sound.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica – Obiect Transdisciplinar (V)

Nicolae Brânduș

În cele ce urmează intenționez a înfățișa câteva principii de analiză a unor date esențiale ce compun **Obiectul – Muzică.** Un prezumptiv catalog tematic l-am înfățișat în *Muzica – Obiect Transdisciplinar III* și-l reamintesc:

- text-lectură
- structură – structare – structurare
- energie formativă
- gest
- încărcătură semnificativă
- complexitate
- talent, abilitate, creativitate
- evaluare critică
- *actualizare, potențializare, starea **T*** (Şt. Lupașcu)
- echilibru al contrariilor
- mentalitate și back-ground cultural
- surse și grad de ocultare
- creativitate și producere de singularități și evenimente rare
- autoconsistență, holograme și scrierea întregului

La care am putea adăuga:

- meditația nemijlocită asupra operei muzicale dinlăuntrul fenomenului supus comunicării
- grila existențială (practica nemijlocită a fenomenului) în ce privește relevanța demersului analitic; filtru ontologic de problematică
- *tăietura* corect definită între Nivelele de Realitate ce constituie domeniul comunicării muzicale
- Timp și Spațiu muzical în desfășurare
- relații de cauzalitate, contiguitate și aleatorii între componentele domeniului;

(ș.a.m.d.)

https://biblioteca-digitala.ro

Problema ar fi în ce măsură acest fenomen complex este analizabil și recompozabil conform criteriilor puse în lucru. Explicabil și înfățișat ca atare. Ar trebui din start stabilită *tăietura* dintre *Nivelurile de Realitate* ce definesc acest fenomen și ***Ordinile*** care privesc complexitatea specifică a fiecăruia. Majoritatea celor de mai sus aparțin unui același *Nivel de Realitate*, structurat (multidimensional) în adâncime. Din punctul de vedere al metodei transdisciplinare ar fi vorba în acest caz despre o investigare a uneia – și aceeași – *Realități* cuprinse într-o serie de coordonate primare inevitabile, urmând a fi regândite conform unor tehnici diverse de analiză. Dar studiul nostru își propune a aborda și confirma **toate** energiile structurante în acțiune concomitentă **pe toate** *Nivelurile de Realitate* ale acestui fenomen de extremă complexitate, care în procesul comunicării apar în (ca) *gest* (aparent) *simplu,* omogen. Pare deocamdată o utopie incitantă. Cercetarea noastră intenționează să adâncească și să diversifice modul în care ne vom referi la acel **timp** și **spațiu muzical** caracteristice despre care am discutat când ne-am pus problema energiei în desfășurare în producerea acestui fenomen. Dintr-un anume punct de vedere, însăși noțiunea de energie (**structantă**, după David Bohm, adică activă în mecanismele de generare a formelor apte a fi dezvăluite *Conștiinței*) poate apărea ca o "iluzie" metaforică mai mult sau mai puțin posibil a fi studiată altfel decât în limbaj poetic. O abordare științifică urmărind un tip special de coerență, cuantificare și verificare experimentală ne poate apărea atât esențială, cât și improbabilă în acest caz, fiind vorba despre punerea în ***Ordine*** a *"transpunerii Conștiinței în universul nostru de discurs*". Această problemă capătă un aspect special, caracteristic în zona timpului și a spațiului muzical, care ar trebui bine supus reflecției. Şt. Lupașcu susținea că "ontologia nu se descoperă, ci **se face**" (!) ...

Se vor mai ridica și alte întrebări, precum: în ce ordine de lucruri se plasează polidimensionalitatea ca principiu de analiză conform stării **T (**terțul inclus) a fenomenului muzical în raport cu *tăietura* existențială privind Nivelurile de Realitate și inserția concomitentă a acestora în producerea și desfășurarea timpului și spațiului muzical? Este întru totul evident că avem de

https://biblioteca-digitala.ro

a face cu două direcții ireductibile de abordare a domeniului muzical. Abordarea multidimensională, implicând terțul inclus, starea **T** și zonele concomitente de influx energetic în echilibruri variate (conform Lupașcu) privesc o anumită zonă de definiție a procesului, analizabilă pe un același Nivel de Realitate (conform celor dinainte). *Tăietura* existențială dintre Niveluri răspunde altor rigori ale demersului analitic și transcende la nivel ontologic, creativ, poetic, "artizanal" înțelegerea standard a fenomenului muzical. Metoda științifică, în sensul curent, actual în genere, se poate aplica în mod coerent, structurat și lipsit de ambiguitate strict la acest prim nivel al abordării fenomenului, și cultura muzicologică tradițională și-a dezvoltat pe parcurs principiile din ce în ce mai fine de analiză (de text muzical, evident) în care, tehnici dintre cele mai diverse și-au găsit loc și aplicabilitate. Nu le voi expune aici și mă voi referi la ele doar la nevoie.

Odată cu apariția metodei transdisciplinare lucrurile s-au diferențiat esențialmente. Se pune problema izomorfiei dintre **Obiectul și Subiectul** Transdisciplinar, a inserției *Sacrului în* **Cunoaștere** (prin zona de non-rezistență dintre Nivelurile de Realitate). Acad. Basarab Nicolescu scrie despre "aventurile Terțului"... Asistăm la o deschidere fundamentală în cercetările privind Obiectul și Subiectul Transdisciplinar în ce privește abordarea dual, ca atare, a oricărui fapt de investigație. (Dual – evident, între ghilimele). Asistăm la o reconsiderare modelatoare complexă a oricărui concept supus rigorilor analitice de tip științific (**n** limbaje și tehnici de lucru dintr-o perspectivă funcțională în parametrii vizați) și **rostul** (semantica) acestui proces în care intervin alte criterii, de ordin teleologic – existențial. Adică, de *Conștiință.* Trecute prin zona de intervenție a *Sacrului* în acest proces de ***Cunoaștere*** (edificare). Chestiunea importantă este de a urmări în definirea și în derularea fiecărui aspect funcțional al procesului comunicării muzicale acea **tensiune** (ontologică? epistemologică?) dintre Obiect și Subiectul cunoscător. Ambele, creații ale minții dublate de trăirea esențială a **Rostului** (universal, personal, subiectiv....); adică o **semantică** a legilor

https://biblioteca-digitala.ro

universale pe care o vom cerceta în desfășurarea timpului muzical în intenția de a-i desluși *Ordinea* și *Sensul*.

Drept care, în abordarea catalogului tematic înfățișat mai înainte vom institui procedeul dual de analiză a fiecărui dat din perspectiva:

- dublei expuneri a enunțului: prezentat simbolic ca text muzical și studiat ca interioritate subiectivă (lectorială)
- tipului de conexiune între componente (determinist, "cuantic", aleator etc.)
- treptelor de formare a enunțului muzical
- tensiunea contrariilor în echilibru variat (Şt. Lupașcu)

Este în mod evident vorba despre instituirea unei metode de lucru în curs de formare. Terenul este într-atât de vast, încât o unică abordare (soluție analitică) este iluzorie. De unde, și în directă conexiune cu epistemologia transdisciplinară, rezultă încă din start o multitudine de căi posibile. De aici, amprenta personalizată a oricărei instituiri de *Ordine în* acest proces complex de înțelegere (edificare) privind Obiectul – Muzica și gradul crescut de libertate acordat în mod creativ (creator) metodei urmărite. Interesul metodologic este de primă importanță și ar putea deveni unul dintre filtrele esențiale de evaluare a rezultatelor acestei cercetări, în care percepția globală "artizanală" (poetică) a fenomenului repus în discuție științifică (în sensul confirmării teoretico-experimentale a rezultatelor) să-și capete sensul cuvenit în formarea (formularea) oricăror *Lumi Posibile* în care se toarnă experiența muzicală, domeniu emblematic de cultură și spiritualitate.

Ne vom ocupa într-o primă parte a expunerii noastre de tot ceea ce ține de **materia sonoră** (în continuarea celor deja menționate), de aspecte de ordin psiho-fizic privind comunicarea muzicală și – mai ales – de relația transdisciplinară Obiect-Subiect privind structura și sensul desfășurării acestui fenomen. Intenția noastră este de a introduce un plus de *Ordine* în această stare de lucruri aplicând corect principiile transdisciplinare cărora domeniul muzicii le oferă un teren imens de investigație. Se va ajunge în cele din urmă ca muzicologia sa fie obiect de investigație a muzicii și nu

https://biblioteca-digitala.ro

invers (!). Dar suntem încă departe de acest stadiu și drumul pare lung.

Ca un îndreptar de problematică mă voi referi la o lucrare fundamentală apărută în muzicologia românească și anume la *Tratatul de Teoria Muzicii* de Victor Giuleanu (Ed. Muzicală, 1986, București). Am ales această lucrare, – rod al unei întregi vieți petrecute de autor în învățământul muzical superior și în administrarea Școlii Muzicale Românești în calitate de cadru didactic al Conservatorului de Muzică din București, unde a deținut cele mai importante funcții de conducere, – deoarece cuprinde cam tot ceea ce se poate spune despre o anume cercetare muzicologică și o metodologie în uz, relevantă și astăzi. Afirmasem cândva, în cadrul Școlii Doctorale din UNMB, că oricine parcurge acest tratat devine "tobă de carte"(!)...

Este întru totul clar că niciun opus, de orice factură și extensie, nu poate cuprinde totul și că, evident, un volum impresionant de cercetări muzicologice de diversă problematică abundă în momentul de față. Încercarea noastră se situează într-un demers similar, insistând asupra metodologiei transdisciplinare, în intenția de a dezvolta o optică specială asupra fenomenului muzical dintr-o perspectivă actuală de largă cuprindere. Dacă rezultatele vor duce spre un plus de cunoaștere, urmează să vedem. În orice caz, un nou punct-origine în acest demers va trebui situat și edificat pe un demers similar de cuprindere a domeniului, și ca atare *Tratatul* profesorului Victor Giuleanu ne apare a fi exact ce trebuie.

Voi expune foarte succint în cele ce urmează tematica dezvoltată în lucrarea respectivă.

Capitolul 1 tratează sunetul ca materie primă a muzicii, studiat în aspectele sale fizice, fiziologice și psihologice. Citez (pg. 29): "(...) sunetul constituie un fenomen complex a cărui cunoaștere sub cele trei aspecte dezvăluie relații altfel ascunse între arta și știința sunetelor permițând cercetarea și aprecierea pe baze științifice a faptului estetic-muzical (...)".

Capitolele 2 și 3 tratează probleme de acustică, fizica sunetelor și a bazelor fiziologice ale muzicii. Citățm câteva remarci interesante: "... Sunetul constituie o formă specifică de

https://biblioteca-digitala.ro

energie potențială și cinetică în muzică. (...) Ne va fi clară diferența pe plan semantic dintre cele două noțiuni: sunetul acustic pur, determinabil prin parametrii săi fizici și sunetul muzical complex, purtător al unor capacități energetice expresive psiho-emoționale (...). Știința ne dezvăluie condițiile obiective ale desfășurării fenomenului sonor, dincolo de care există însă nebănuite forțe de expresie pe care muzicianul să le influențeze după cerințele măiestriei sale artistice". Autorul stabilește cu claritate dihotomia dintre *son* (fenomen fizic) și *ton* (fenomen fiziologic). La pg. 96 citim: "Sunetul (...) va deveni generator de imagini artistice când va depăși faza fizică și fiziologică și va acționa în zona conștiinței și a psihicului uman (...) Domeniul muzicii este sensibilitatea, ea este aici atotputernică și exercită o înrâurire absolută".

Capitolul 4 studiază bazele psihologice ale muzicii și anume procesul transformării senzațiilor sonore în trăiri afective (pg. 92). Psihologia muzicală se ocupă de creația, interpretarea și receptarea operei de artă și studiază teme precum emoția, sentimentul, pasiunea, sensibilitatea, intelectul, voința – toate privind formarea conștiinței și a personalității umane. *Relația inimă-intelect.*

Capitolul 5 studiază organizarea acustico-muzicală a materialului sonor, citând și un motto de Stravinski: "Muzica este un act al minții omenești care pune ordine în lumea sunetelor". Sunt abordate teme precum: scara sonoră, sistemul octavelor, treptele scărilor, sisteme de identificare și denumire a sunetelor, intervalică etc.

Capitolul 6 privește notația muzicală și tratează probleme de semiografie și reprezentare pe calea scrisului a muzicii. Este prezentat și un repertoriu extins de semne grafice convenționale.

Cea de a doua parte a *Tratatului* (cap. 1) debutează cu un studiu amplu al Melodiei (pg. 189 – 551) și cu un nou motto: "Creație înseamnă a cunoaște și a revela o ordine; fără formă și ordine nu există nimic" (Andre Saures). Sunt dezvoltate cele mai importante subiecte privind aspectul melodic al operei muzicale precum: teoria intervalelor, modurilor (diatonice, cromatice), tonalității, sistemelor neotonal, neomodal, atonal,

https://biblioteca-digitala.ro

dodecafonic, sinteza tono-modală, transpoziția limitată, metode matematice (teoria mulțimilor, principiul "secțiunii de aur", analiza și compoziția computerizată), eterofonia și melosul popular etc. Sunt prezentate (pg. 195-196) **marile stiluri componistice muzicale ale erei noastre** sub forma unei diagrame.

Capitolul 2 se refera pe larg la Teoria intervalelor muzicale: criterii de sistematizare și tratare, criterii generale de ordin acustico-muzical și strict muzicale, idei și principii noi în teoria intervalelor muzicale deduse din creația contemporană.

Capitolul 3 studiază Sistemele muzicale intonaționale.

În continuare, autorul se ocupă în detaliu de Limbajul muzical modal (pg. 232-400). Citez titlurile capitolelor 4-13: Introducere în studiul modurilor, oligocordiile, modurile pentatonice, modurile pentatonice și hexacordice, modurile antice grecești, modurile medievale apusene, modurile bizantine, modurile populare heptatonice (diatonice, cromatice), modulația în moduri, alte sisteme modale utilizate în muzica popoarelor (muzica arabo-persană, hindusă).

În continuare (pg. 404-486), este studiat Limbajul muzical tonal (cap. 14-17). Autorul întreprinde un studiu amplu al principalelor teme legate de subiectul respectiv, dintre care menționăm: noțiunea de tonalitate (propriu-zisă), gamă, mod (în accepțiune tonală), acord (tonal), funcțiile componistice tonale, trepte principale și secundare și ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate, principii generale decurgând din noțiunea de tonalitate, gamă, mod, acord, sistemul tonal diatonic, cromatic, principii de modulație în tonalitate. Autorul se referă în continuare la limbajul muzical neotonal, neomodal, atonal, sisteme tono-modale integrate, politonalitate și polimodalitate, atonalismul și dodecafonismul, tehnica serială, aleatorismul, procedee matematice de lucru, noțiuni fundamentale de teoria mulțimilor, principiul "secțiunii de aur", calculatorul electronic și prelucrarea automată a datelor în analiza muzicală și în compoziție etc. (pg. 488-549, cap. 18-20).

O secțiune importantă a *Tratatului* se referă la problematica ritmului muzical (Partea a treia, pg. 553-766, cap. 1-12). Subiectul este vast și pornește de la ideea generală de

https://biblioteca-digitala.ro

ritm spre cea de ritm muzical, studiate dintr-o perspectivă multi-disciplinară. Simpla enumerare a capitolelor cuprinse în acest studiu (pe care nu o voi face aici) ne poate induce ideea unei cuprinderi de înaltă probitate a acestui aspect al limbajului muzical și a aspectelor idiomatice pe care ritmul muzical în diferite culturi le-a urmărit în timp și spațiu (antichitatea greco-latină, cântul gregorian, muzica bizantină, muzica populară românească etc.). Autorul se referă la procedee de dezvoltare a formelor ritmice, tradiționale și contemporane, la probleme privind metrica, tempo-ul și agogica, termeni și expresii în interpretarea artistico-emoțională a muzicii.

În partea a patra a *Tratatului* este prezentată ordinea și configurația dinamică a muzicii, probleme privind accentul melodic și accentul ritmic, nuanțele dinamice și dinamica muzicală și marile stiluri componistice (pg. 771-791).

Partea a cincea a *Tratatului* privește timbrul muzical (pg. 701-820), ordinea și configurația timbrică a muzicii, elemente de instrumentație, timbrurile vocale și instrumentale etc.

Ultima parte, a șasea (pg. 825-893) studiază elemente de transpoziție, note melodice ornamentale, elemente de sintaxă în melodie (frazarea, articulația și tehnica de execuție). Tratatul se încheie cu un glosar cuprinzând principalele forme și genuri muzicale.

Din prezentarea pe scurt a monumentalei lucrări a profesorului Victor Giuleanu ne putem face o idee despre complexitatea unui demers analitic de sinteză în ce privește **Muzica.** Întreaga tematică relevată va trebui repusă în discuție transdisciplinară (*Muzica – Obiect transdisciplinar).* În parte din intervențiile noastre de până acum, atât în seria *Logica Lumilor Posibile* cât și în cele *(5*) sub titlul de mai sus, la care se adaugă și studiul *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical* publicat în cartea *Interferențe* (Ed. Muzicală, București, 1984), o serie de puncte de vedere și de plecare au fost deja formulate. Urmează aplicația acestor principii și proceduri într-o nouă viziune epistemologică.

*

Ne vom opri deocamdată la cele expuse până acum. În vederea stabilirii unui dialog creativ, recomand celor interesați

https://biblioteca-digitala.ro

să parcurgă bibliografia la care facem referință, urmând a se elabora un plan de lucru în sensul unei adânciri în și prin dialog a tematicii schițate în cele dinainte. Va fi în mod evident o dezvoltare a unei noi viziuni asupra fenomenului muzical, care implică într-o perpetuă echilibrare a contrariilor, conform viziunii lui Stefan Lupașcu, o anume forare în adâncimile încă nedescoperite ale acestui fapt de cultură, care bat la poarta cunoașterii.

P.S. Citesc în http://www.nldesigns.ro/blog/2015/11/28/fizicienii-dovedesc-ca-muzica-clasica-salasluieste-intr-un-taram-separat-lumii-noastre/#comments:

"Fizicienii afiliați Organizației Europene pentru Cercetări Nucleare au lansat un raport (...) în care dezvăluie faptul că muzica clasică există într-un câmp al realității separat de spațiul-timp tetradimensional locuit de ființele umane. Oamenii de știință tocmai efectuau o cercetare a activității pentadimensionale folosind acceleratorul de Particule de la CERN, faimos pentru dovedirea existenţei bozonului Higgs, când au dat peste întregul corpus al muzicii clasice Occidentale **din secolul IX în interpretarea lui Nico Muhly**(!)."– (este de verificat exactitatea celor subliniate).

"Conform raportului, nenumăratele lucrări care compun acest repertoriu există într-un continuum care se află dincolo de limitele percepției umane*. «Muzica clasică transcende atât curgerea liniară a timpului cât și a spațiului Euclidian cu care suntem obișnuiți»,* a relatat Rolf-Dieter Heuer, directorul general al CERN*. «O lucrare muzicală este o entitate misterioasă a cărei esență eludează total simțurile noastre».* "

"Fizicienii afirmă că orice înregistrare sau spectacol al unei piese de muzică clasică este un fel de hologramă sonoră proiectată în realitatea noastră de zi cu zi de către lucrarea muzicală reală, ce vibrează etern într-un mediu eteric ce plutește înăuntrul sau în jurul nostru în orice moment (...) Chiar dacă oamenii de știință au măsurat densitatea și încărcătura muzicii clasice și i-au urmărit plasarea în Cosmos, rolul său în Univers încă nu poate fi explicat (...)."

https://biblioteca-digitala.ro

"Muzica clasică există într-o dimensiune impenetrabilă pentru ființele umane, pesemne că e posibil să nu o putem înțelege niciodată, a afirmat Leonard Susskind, fizician teoretician la Stanford (...). *Este îmbucurător că știința a dovedit în sfârșit că muzica sălășluiește într-un tărâm autonom și independent, detașat de experiențele noastre lumești,* continuă dânsul*. Dar întrebarea rămâne, în primul rând, ce caută muzica clasică în universul nostru?"*

Nu întâmplător, marele matematician și om de cultură Solomon Marcus afirma, puțin înaintea dispariției sale, că **Muzica nu a încetat să-l uimească niciodată (!).** Poate în antiteză cu decidenții vieții noastre universitare care o consideră, nu mai zic încă, deoarece a devenit o părere endemică în cercurile intelectuale, "o artă a spectacolului"... În orice caz, metoda transdisciplinarității ne poate oferi o direcție fructuoasă de considerare și reconsiderare a unor date fundamentale în abordarea Muzicii.

SUMMARY

Nicolae Brânduş
Music – A Transdisciplinary Object (V)

In this study the author presents a thematic catalogue that is to be treated and developed according to the principles of transdisciplinarity. Besides the themes already discussed in the previous studies regarding MUSIC – A TRANSDISCIPLINARY OBJECT (I - IV), the author refers to the problematics included in Professor Victor Giuleanu's Treatise of Music Theory, which enunciates roughly all the general themes that constitute the field of current musicological research, from the sound to the aesthetics of music, etc. This endeavour is undertaken with the intention that in the subsequent research planned by the author, the whole corpus of problematics should be revisited and approached according to a new methodology.

https://biblioteca-digitala.ro

Genurile istorice sociale versus genurile istorice muzicale

De la tradiţiile originare la cultura maselor (I)

Oleg Garaz

Genurile muzicii sunt tipologii specifice (culturale, artistice, muzicale) de participare la existenţa colectivă. Este o afirmaţie la fel de simplă precum definiţia arhetipurilor, prin care acestea sunt considerate a fi structuri de profunzime ale naturii umane[1].

Oricare genuri ale oricărei muzici de pe mapamond sunt tot atâtea formule de implicare în simulări simbolice extrem de dense şi dinamice ale existenţei. Poate chiar mai mult, genurile sunt forme şi tehnici destinate unui tip specific de existenţă socială, cu un vast şi ramificat sistem instituţional (conservare, formare, propagare) şi prin implicare activă a unor mase de oameni cât mai extinse. Scopurile sunt foarte clare: educarea imaginativă şi emoţională – formarea unei percepţii diferenţiate şi elevarea gustului –, propagarea unei imagini simbolice (generalizate) a sinelui, a lumii (societăţii) şi a relaţiilor sociale,

[1] „Să definim deci arhetipul ca o *constantă* sau o *tendinţă esenţială* a spiritului uman. Este o *schemă de organizare*, o *matriţă*, în care materia se schimbă, dar contuturile rămîn.”, in: Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti: Humanitas, 2000, p. 15. În căutarea unei definiţii a arhetipului se poate recurge, de asemenea, la scrierile lui Carl Gustav Jund şi Gilbert Durand şi, deopotrivă, ale românilor Lucian Blaga şi Corin Braga.

https://biblioteca-digitala.ro

dar şi puternică înrâurire de sensibilizare în scopul omogenizării şi integrării în grup sau, altfel spus, una *unificatoare*[1].

Sistemul genurilor poate fi conceput într-o multitudine de formule. Chiar dacă stau drept semn pentru existenţa însăşi, ca replici cu sens de sublimare (reîntruchipare) metaforică, am putea considera genurile muzicii ca modele ale unui cadru determinant formulat „cuvânt cu cuvânt" timp de milenii în scopul adunării împreună a indivizilor umani pentru interacţiune, cunoaştere şi transformare. Este vorba, întâi de toate, despre *genurile* de societăţi umane, despre dominantele ideologice şi, în general, culturale care definesc, la rândul lor, *genurile* istorice ale mentalităţilor cu tot cu nevoile lor de un anumit tip de imaginar, despre organizarea acestora şi *genurile* specifice, istorice şi ele, de interacţiune între indivizi şi grupuri. Şi, bineînţeles, tipologiile gândirii şi practicii muzicii, care doar prin *genurile* ei specifice reuşeşte să devină o parte integrantă a existenţei colective. Ca un *mulaj* sau ca o *replică* fidelă la imaginea societăţii în care există în sensurile cele mai intime şi profunde. Altfel spus, un anumit tip de societate, reclamă şi până la urmă elaborează genurile care o *reprezintă* cât mai fidel.

În cel mai general sens posibil, poate fi vorba despre spaţii istorice sau geografice în calitatea lor de *bazine* culturale

[1] „Într-adevăr, dacă vom compara simfonia cu oricare din genurile oricărei arte, nu vom găsi nici unul care ar deţine «funcţia unificatoare». Chiar şi acele genuri cărora aceasta le-ar fi apropiată, spre exemplu romanul şi drama, rămâneau, în esenţă, o artă a trăirii individuale – romanul într-o măsură mai mare, iar drama într-una mai mică în virtutea specificului său teatral. Simfonia însă, cu sprijin pe posibilităţile emoţionale-sugestive ale muzicii, pe aparatul orchestrei, a realizat prin mijloace pur instrumentale cea mai veche funcţie a muzicii – integrarea oamenilor într-un colectiv [...] Ca şi romanul, care, într-o celebră definiţie, a devenit în secolul al XIX-lea un «epos al personalităţii», simfonia epicizează conştiinţa individuală, atribuindu-i un caracter atotcuprinzător şi universal. Însă spre deosebire de roman, simfonia era mult mai «teoretică», deoarece în virtutea specificului artei muzicale, extrăgea din empirismul realităţii un sistem esenţializat de relaţii şi îl prezenta drept o concepţie generalizată a existenţei umane."; in: Mark Aranovski, *Симфонические искания* [Explorări simfonice], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

populate cu diverse *specii* de manifestări consensuale de substanţă ritualică (referitoare la actul interpretării muzicale) prin care cursul existenţei sociale este ordonat, articulat şi controlat sau, în esenţă, menţinut între nişte limite care îi asigură normalitatea funcţionării şi conservării ca atare. Astfel, poate fi invocată imaginea mai multor tipuri istorice de organizare a existenţei sociale, unde genurile muzicii apar fie ca expresie a modelului de organizare (muzica tradiţională rurală şi urbană, muzica bisericească şi nobiliară), fie drept consecinţă cumulativă a mutaţiilor în planul sensibilităţii colective sau în planul specific al gândirii muzicale.

Bazinul *practicilor muzicale tradiţionale* este şi cel mai vechi în sens istoric şi cel mai extins în sens geografic. Îl putem imagina drept un extrem de extins şi complicat „arhipelag" compus din totalitatea relativ izolată a unor tradiţii naţionale cu o existenţă proiectată într-un orizont de milenii. Caracterizat prin *anonimat* şi *oralitate*, constituit din genuri practicate *ocazional* şi în forme *fixe*, consfinţite printr-o practică milenară, fără vreo *evoluţie* sau *progres* vizibile ca atare, fără a deţine vreun concept *instituţional* sau al *profesionalismului*, şi fără o *doctrină* fundată ştiinţific, acest domeniu include totalitatea fenomenelor considerate a fi *genuri regionale*[1] precum doina românească, raga indiană, maqamul arab, gagaku-ul japonez, şi ca o formă tardivă în plan istoric – bluesul afro-american. Într-un plan pur ontologic, practicile muzicale tradiţionale se confundă cu existenţa însăşi a unei comunităţi (tribale sau rurale) şi fac parte integrantă din existenţa cotidiană. Un parametru generic de identificare fundamental pentru acest tip de practică este cel *naţional*, precum şi *rasial* ca semn al stabilităţii, dar şi al specificului local-geografic al zonei în care există. Perpetuarea prin transmitere în formă *fixă*, ca literă de lege, este un al doilea parametru de identificare, traductibilă prin termenul de *bricolaj* atât în accepţiunea antropologului

[1] Expresia îi aparţine cercetătoarei ruse Valentina J. Konen şi este formulată în studiul intitulat *Музыкально-творческие виды XX века: к постановке проблемы* [Speciile artistice-muzicale ale secolului XX: formularea problemei], in: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare, Moskva: Muzîka, 1975].

https://biblioteca-digitala.ro

francez Claude Levy-Strauss, cât şi a compozitorului şi muzicologului rus Vladimir Martînov[1].

O următoare tipologie, a doua ca dimensiune şi importanţă în cultura europeană, ar fi bazinul practicilor muzicii religioase. În spaţiul cultural european, această tipologie s-ar referi în exclusivitate la tradiţia muzicală a bisericilor creştine – catolică (ţările vestului european) şi ortodoxă (bizantină şi ulterior est-europeană)[2]. Reprezentând o formă articulată conceptual şi instituţional de practicare a Sacrului, muzica tradiţiei bisericeşti se edifică drept o primă formă a culturii muzicale înalte, una profesională, cu un solid fundament teoretic, însă în virtutea orientării ideologice transcendentale, la rândul ei, o cultură a oralităţii, mnemonicului şi anonimatului. Ca alternativă laică, tipologia culturii (muzicale) de curte nobiliară se edifică drept un element constitutiv secund al culturii muzicale înalte. Pentru practica muzicii, fiecare din cele două sfere ale existenţei sociale îşi formulează conceptul şi simbolul

[1] Spre deosebire de tradiţia componistică profesională, în care imperativul noutăţii şi originalităţii determină operarea cu un material muzical original conceput de către un compozitor, gândirea muzicală tradiţională operează cu blocuri intonaţionale-structurale fixe, legiferate prin referirea la o tradiţie stabilă a practicii muzicale, cu statut de arhetipuri. În accepţiunea ambilor cercetători, termenul *bricolaj* se referă la tipul de gândire muzicală în care limita extremă a libertăţii creative admise este procedura de permutare a blocurilor intonaţional-structurale vizând modificări nesemnificative la nivel de configuraţie şi nu de alterare structurală sau expresivă a întregului. A se vedea în acest sens: Claude Levy-Strauss, *Mitologice II: Crud şi gătit*, Bucureşti: Babel, 1995; şi Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], Moskva: Novîi Puti, 2002.

[2] Diferenţa între aceste două culturi muzicale-religioase ale Europei – cultura *cântului gregorian* şi cultura *cântului bizantin* – poate fi înţeleasă prin capacitatea generativă şi înrâurirea pe care fiecare tradiţie o exercită ca determinantă a evoluţiei muzicale ulterioare. Astfel, spre deosebire de caracterul izolat şi închis în tradiţionalism al muzicii bizantine, muzica gregoriană serveşte drept referent aproape exclusiv pentru *arta componistică profesională* a Evului Mediu şi Renaşterii prin continuitatea Machaut-Palestrina, dar şi pentru un al doilea început al muzicii sacre occidentale prin tradiţia *coralului protestant*, cu o culminaţie în creaţia lui Bach şi cu multiple ecouri tardive în muzica lui Brahms, Berg ş.a..

https://biblioteca-digitala.ro

instituţional – templul pentru cultura Sacrului şi salonul/teatrul pentru cultura nobiliară-laică. Situate ca apariţie într-o consecuţie istorică, mai întâi biserica şi apoi teatrul, acest model „bicefal" nu este o invenţie a Evului Mediu sau a Renaşterii, ci a Antichităţii greceşti, în care existenţa urbană era împărţită prin învecinarea templului şi teatrului, însă într-o schemă diferită, una deschisă tuturor cetăţenilor liberi ai polisului şi fără o separare rigidă a laicului de religios. Şi anume din interferenţa acestor două instituţii tradiţionale ale culturii (muzicale) europene, ia naştere cultura profesională componistică.

Titulatura completă ar fi *arta componistică profesională de tradiţie europeană* (Konen), o invenţie exclusivă a culturii muzicale europene, cu o vârstă de aproximativ zece secole. Cu rădăcini puternice în cultura muzicii sacre în care se originează, această a treia tradiţie urmează cu fidelitate mutaţiile în planul evoluţiei sociale, pentru ca doar după anul 1700[1], odată cu laicizarea tot mai pronunţată a societăţii, exponentul principal al acesteia – artistul-compozitor – să reuşească abandonul statutului de angajat aservit instituţiei bisericeşti sau nobiliare[2]. De această dată este vorba despre o cultură chiar dacă

[1] Lui Marcel Gauchet îi aparţine ideea conform căreia anul 1700 reprezintă momentul sfârşitului culturii religioase a Occidentului european. A se vedea expunerea şi spectaculoasa elaborare a acestei teze în: Marcel Gauchet, *Dezvrăjirea lumii: o istorie politică a religiei*, Bucureşti: Nemira, 2006.

[2] Deja Johann Sebastian Bach, care ocupă la Leipzig un post de cantor, este un angajat civil, cvasi-independent, al bisericii. Prin scrierea lucrării *Abschieds-Symphonie* (a *Despărţirii*), nr. 45, în fa-diez minor (1772), Joseph Haydn îşi capătă independenţa completă. Prin conflictul violent cu arhiducele Coloredo, Wolfgang Amadeus Mozart îşi asumă statutul de „liber-profesionist". Doar Ludwig van Beethoven ar putea fi considerat un artist-muzician cu adevărat independent, niciodată aservit, ceea ce îl prezintă drept un prim şi autentic modern în sensul mai degrabă romantic decât iluminist al termenului. Această însuşire a personalităţii şi destinului – independenţa – a reprezentat unul din multiplele motive pentru care compozitorul a devenit referentul principal, dacă nu şi un fetiş, pentru compozitorii romantici (începând cu E. T. A. Hoffmann şi continuând cu Robert Schumann, Richard Wagner şi terminând cu Gustav Mahler şi Arnold Schöenberg).

https://biblioteca-digitala.ro

instituţionalizată (ca şi cultura bisericească sau teatrală-laică), în care figura *compozitorului* ca „meserie" liberală cu obligativitatea unei formări şi activităţi *profesionale* independente, conceptul de *operă* (lucrare), statutul de *artă* a activităţii, suportul teoretic *savant* al sistemului de categorii ale gândirii muzicale, sunt tot atâtea accente distincte ale excelenţei şi superiorităţii faţă de culturile muzicale de tip tradiţional (rural) sau chiar şi faţă de cea bisericească. Ca tip de gândire muzicală, caracterul distinct al acestei tipologii rezidă în opţiunea pentru *noutatea* materialului muzical şi a întregii concepţii, ambele determinate prin raportarea *personalistă* şi *voluntaristă* a artistului-compozitor la produsul gândirii lui care este *opera muzicală*. După cum observă Valentina Konen, situând acest tip de gândire şi practică între tipologia tradiţională şi cea bisericească, nu este greu de observat că arta componistică profesională moşteneşte aspectul de cultură muzicală articulată (înaltă) mai degrabă de la templu şi, ulterior, de la teatru (sau salon), decât de la cultura tradiţională a maselor populare. Într-un mod cumulativ, ca *piloni* istorici ai culturii componistice profesionale pot fi considerate genurile de missă, operă şi simfonie. Fiecare tipologie se prezintă drept un *mulaj* de pe ideologia dominantă a epocii: missa pentru cultura de tip religios şi tradiţia muzicii bisericeşti (Evul Mediu şi Renaşterea), opera pentru cultura de tip nobiliar-laic (Barocul), iar simfonia pentru valorile raţionaliste-individuale ale unei culturi democratice (Iluminismul), cu o spectaculoasă ascensiune în creaţia beethoveniană şi cu o culminaţie ulterioară în romantismul austro-german. Însă pe lângă „replicarea" tipului de societate şi cultură în care există, la un nivel mult mai profund cele trei genuri sunt întrupări ale unei concepţii asupra fiinţei umane, deoarece

> „în fiecare epocă, omenirea are nevoie de un asemenea gen, care ar putea exprima într-o formă generalizată trăsăturile esenţializate ale unei concepţii contemporane asupra Omului şi pe această bază să unifice indivizii într-un colectiv ideal."[1]

[1] Mark Aranovski, *Ibid.*, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

În perspectiva istorică anume simfonia, şi nu opera[1], moşteneşte missa, devenind o „missă laică”[2], deoarece corespundea unui ansamblu de trăsături care o făceau indispensabilă ca gen-*mediator* şi bazin de sinteză între esenţial şi exemplar, elevându-le pe ambele până la nivelul universalităţii. În acest sens, Marc Aranovski formulează cele cinci calităţi ale simfoniei care îi conferă un statut privilegiat între toate genurile artei componistice profesionale:

1. simfonia se adresează unui auditoriu de masă;
2. (aceasta) reprezenta o formă ciclică mare;
3. ca gen instrumental facilita posibilitatea unei canonizări (tipizări - n.a.) structurale;
4. canonizarea cuprindea nu doar ciclul în integralitatea lui, ci şi (într-o anumită măsură) şi părţile (constitutive - n.a.), până la atribuirea fiecăreia a unei anumite zone de tempo, a unei imagini de gen, precum şi a unui caracter;
5. (simfonia - n.a.) conţinea o concepţie canonizată şi umanistă asupra fiinţei umane.[3]

Ideea simfoniei ca ciclu se edifică astfel drept o expresie de vârf atât a artei componistice profesionale europene (creaţia

[1] În îndelungata şi sinuoasa ei evoluţie, opera a trecut prin mai multe etape de reformulare radicală anume în virtutea caracterului ei complex, sintetic şi diferenţiat prin îmbinarea mijloacelor teatrale (caracterul scenic-dramatic), poetice (libretul), muzicale (cântul acompaniat, solistic şi de ansamblu), coregrafice (baletul) şi picturale (scenografia).

[2] Această juxtapunere de continuitate între missă şi simfonie o formulează E. T. A. Hoffmann în textul intitulat *Die Alte und Neue Musik*, unde în opoziţie cu muzica instrumentală pură întrupată în simfoniile lui Beethoven (în cele impare şi în special în a III-a şi a V-a) se situează missele lui Palestrina, şi nu operele lui Rameau, Piccinni, Gluck sau Mozart, drept expresie de vârf a muzicii vocale pure. Continuitatea nu este realizată între missă şi operă în virtutea numitorului comun al vocalităţii, ci în virtutea capacităţii genului de missă şi simfonie de a realiza o sinteză în egală măsură exemplară şi universală a concepţiei asupra fiinţei umane, într-o totală conformitate cu cele afirmate de Marc Aranovski.

[3] Mark Aranovski, *Ibid*., p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Beethoven ca epicentru), cât şi în calitate de posibilitate alternativă celei filosofice, literare (romanul) sau teatrale (drama), de a realiza într-o formulă esenţializată arhetipurile existenţiale ale Omului. Într-un concepţie simfonică structurată în patru *mişcări*, fiecare constituent ciclic deţine un rol semantic specific. Prima parte prezintă imaginile acţiunii prin ipostaza de *Homo agens*. A doua parte este focalizată pe gândire şi contemplare – *Homo sapiens*. Cea de a treia este formulată în egală măsură ca expresie a bucuriei de viaţă, a exuberanţei, precum şi în termenii unei activităţi generative care este jocul/joaca – *Homo ludens*[1]. Ultima parte a ciclului se edifică drept sinteză cumulativă a primelor trei ca deschidere înspre sfera existenţei sociale – *Homo communis*.[2] Printr-o extraordinară putere de înrâurire asupra gândirii componistice, această exemplaritate şi universalitate a genului de simfonie se impune ca standard (în cadrul clasicismului vienez) şi determină formularea unui şir cvasi-„sinonimal" de replici gândite ca genuri tributare precum sonata, cvartetul, concertul instrumental sau uvertura (în clasicism şi romantism). Acest grup de genuri se instituie drept un filon principal al gândirii componistice profesionale pe întreaga desfăşurare a secolului al XIX-lea, debordând în secolul al XX-lea în creaţia unor compozitori precum Prokofiev, Ravel, Şostakovici, Britten ş.a.

Un al patrulea bazin tipologic ar fi spaţiul culturii *populare*, aici fiind vorba despre genurile muzicii urbane, în opoziţie cu muzica tradiţională a societăţii rurale. Drept exemple relevante a acestei diferenţe aici ar putea servi, pe de o parte, muzica tradiţiei rurale în operele lui Mussorgski (*Boris Godunov*, *Hovanşcina*) şi Rimski-Korsakov (*Snegurocika*, *Zolotoi petuşok*) sau în simfoniile lui Ceaikovski (Simfonia a IV-a) şi, pe de altă parte, muzica tradiţiei urbane (populare / folclorice) în baletul *Petruşka* de Igor Stravinski. În ambele cazuri – rural şi urban – este vorba despre stratul practicilor muzicale orale, anonime, neprofesionale şi neinstituţionalizate. Acest bazin emerge ca şi concurent culturii profesionale înalte în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi până la urmă, sub forma *culturii de masă*, se impune în următorul secol ca unul

[1] De la menuet la scherzo...
[2] Mark Aranovski, *Ibid.*, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

dominant. Problema viitoarei culturi muzicale pentru masele largi îşi face simţită prezenţa deja prin scrierile lui E. T. A. Hoffmann şi cercul lui intelectual numit *Serapionsbrüder* (1819-1821) sau în textele lui Robert Schumann, unde compozitorul imaginează *Frăţia lui David* (Davidsbund), un grup de iniţiaţi uniţi împotriva superficialităţii, vulgarităţii şi frivolităţii gustului muzical comun. Iar lista poate continua cu nume precum Weber, Berlioz, Liszt sau Wagner. O cu totul altă tendinţă se relevă, deja la începutul secolului al XX-lea, în articolele lui Claude Debussy grupate sub titlul sugestiv *Domnul Croche – antidiletant*, unde drept cauză poate fi remarcată complexitatea „transcendentală" a muzicii de tradiţie componistică profesională. Este evidentă mutaţia de la o simplă critică a filistinilor ignoranţi (Schumann) la „condescendenţa" critică a unui profesionist faţă de masele de amatori (Debussy). Drept cauză a acestei transformări poate servi argumentul că

> „începând cu perioada «târzie» a lui Beethoven, arta muzicală a secolului XIX a tins înspre creşterea extremă în complexitate a mijloacelor de expresie. Este suficientă comparaţia între lucrările lui Haydn, Mozart şi Beethoven al perioadelor «timpurie» şi «târzie» cu creaţia lui Schumann, Berlioz, Liszt, Chopin şi Wagner, pentru a sesiza dimensiunea transformărilor care au avut loc în această direcţie. Dacă în perioada clasicismului ruptura între nivelul interpretativ al profesioniştilor şi al amatorilor cultivaţi nu era decât una relativă şi melomanii formaţi erau în stare să se familiarizeze cu lucrările celei mai noi muzici (această particularitate încă păstrându-şi valabilitatea pentru arta lui Schubert), atunci înspre al doilea sfert al secolului XIX cerinţele profesionalismului muzical au devenit o barieră insurmontabilă pentru diletanţi. Doar această latură a artei profesionale a secolului XIX determina nevoia unei muzici ceva mai uşoare."[1]

O situaţie încă imposibilă la începutul secolului al XIX-lea, în timpul vieţii lui Ludwig van Beethoven sau, spre exemplu, ulterior în creaţia lui Felix Mendelssohn-Bartholdy

[1] Konen, *Ibid.*, p. 457.

https://biblioteca-digitala.ro

(ciclul *Cântece fără cuvinte* pentru pian), ia amploare după 1850 şi determină pătrunderea muzicii considerate „vulgare” (genuri tradiţionale) în genurile muzicii înalte. Ca exemplu aici pot servi intonaţiile, stilizările şi citatele din folclorul ebraic în lucrările lui Mahler şi Şostakovici.

În studiul său, Valentina Konen menţionează mai multe motive determinante ale acestei răsturnări de situaţie:

1. ideologia romantică a izolării şi singurătăţii, a suferinţei şi revoltei, a nostalgiei (Byron, Schumann, Berlioz, Alfred de Musset), încărcătura psihologică (mărturisirea şi monologul) şi filosofică (meditaţia contemplativă şi profunzimea) a ideilor muzicale, au dislocat bucuria de viaţă, naivitatea jucăuşă, umorul şi satira. Sfera comică dispare aproape complet din orizontul creaţiei muzicale romantice;

2. apariţia unui nou tip de public, diferit de melomanii eruditi ai saloanelor nobiliare, unul orientat pe consum şi pentru care lucrări precum Simfoniile a IX-a de Beethoven, Bruckner şi Mahler, dramele muzicale wagneriene sau *Pelleas şi Melisande* de Debussy, se situau peste limita superioară a aşteptărilor, prezentându-se drept lucrări hipersolicitante în planul receptării intelectuale şi emoţionale, necesitând o inutilă (în opinia publicului) concentrare a tuturor facultăţilor mentale;

3. drept răspuns la noile cerinţe ale unui nou public, apar operete compuse ale lui Offenbach şi de cei doi Strauss, ancorate puternic în resursele expresive ale noului gen urban al dansului de societate care era *valsul*. Tendinţa generală a muzicii „superficiale” era înspre *cântec* şi *dans*, înspre atmosfera de agrement, melodii uşor de memorat şi fredonat, înspre genul de *miniatură* şi teme concrete ca instantanee ale existenţei cotidiene;

4. criteriul *accesibilităţii* este urmărit şi în lucrările compozitorilor şcolilor naţionale (norvegiană, daneză,

https://biblioteca-digitala.ro

finlandeză, rusă, poloneză ş.a.), unde revenirea la stratul practicilor muzicale tradiţionale devine un imperativ, mai ales în sensul apelării unei muzici *simple* ca expresie şi structură.[1]

Această ascensiune spectaculoasă a muzicii considerate „superficială" sau „vulgară" erupe drept reacţie la nivelul tot mai avansat al profesionalismului, al ermetismului tot mai pronunţat al ideilor, al complexităţii structurale „indigeste" în special cu referire la genul simfonic, situaţie care produce într-un mod biunivoc o atitudine de *respingere*, deşi funcţia fundamentală a genurilor muzicii este una de *apelare* sau, metaforic vorbind, de *invitaţie.* În situaţia în care gândirea muzicală înaltă îşi formulează un ansamblu de genuri care, practic, nu se mai adresează publicului larg, acesta din urmă determină apariţia, articularea şi instaurarea unei culturi noi şi diferite, care l-ar reprezenta, i s-ar adresa şi l-ar apela în termeni accesibili acestuia. *Invitaţie la dans*, piesă aparţinând lui Carl Maria von Weber, poate fi considerată ca o genială premoniţie a viitoarei culturi a maselor, a cărei emergenţă va începe de abia din a doua jumătate a secolului al XIX-a .

În fapt, prin titulatura genurilor – preludiu, cantată, menuet, suită, scherzo sau oratoriu –, este vorba despre nişte formule de „invitaţie" la un eveniment anume, conceput pentru a transmite un conţinut specific într-un mod specific, posibil doar într-o astfel de formulare şi posibil ca eveniment doar printr-un acord tacit de participare. S-ar putea ca prin aparenţa unui cadru euristic să răzbată şi un sens mai profund al genurilor muzicii, cel coercitiv, prin simplul fapt al *reducerii la cuminţenie* printr-o *seducţie a promisiunii*, posibilă strictamente pe durata desfăşurării sonorităţii, însă o seducţie şi o promisiune atât de diferite de la opera barocă (Rameau şi Vivaldi) la cea romantică (Meyerbeer şi Ceaikovski), de la raga indiană (Ravi Shankar) la bluesul afro-american (Blind Lemon Jefferson) sau de la minimalismul filmic-muzical al lui Hans Zimmer la obscuritatea fascinantă a muzicii lui Alexander von Zemlinsky cu a lui *Simfonie lirică* op. 18 (1922-'23/'24), în şapte părţi, pentru soprano, bariton şi orchestră, pe un text de Rabindranath

[1] Konen, *Ibid.*, p. 456-464.

https://biblioteca-digitala.ro

Tagore. Această lucrare monumentală îşi găseşte o continuare la antipod, în cameralitatea *Suitei lirice* pentru cvartet de corzi (1925-'26) a lui Alban Berg (a nu se confunda cu *Suita lirică* de Edvard Grieg), pe care i-o dedică lui Zemlinsky, fără a uita să-i şi citeze *Simfonia* în a treia parte a propriului *cvartet*. Altfel spus, prin tehnica citatului, Berg *invită* la participare şi, până la urmă, *implică* Simfonia lui Zemlinsky în propria lucrare, determinând ambele lucrări să interfereze şi să comunice în pofida oricăror diferenţe privind durata celor două lucrări, numărul de interpreţi implicaţi, caracterul specific al materialului muzical sau gradele de consistenţă a paletei timbrale. Ce ar mai fi de zis despre *Sinfonia* (1968) lui Luciano Berio, o „invitaţie" hiperbolică la participare, formulată pentru cel puţin douăzeci şi doi de reprezentanţi ai culturii muzicale europene.

Termenul *participare* ar putea fi înţeles în cel puţin două accepţii. Primul ar putea fi înţeles printr-un dublu sens al participării, în cazul dat la interpretarea unei lucrări muzicale: sensul obiectv, fizic-acustic, şi cel imaginar, cu consecinţe psiho-afective atât pentru actantul-interpret, fie pentru actantul-auditor. Al doilea sens s-ar referi chiar la calitatea de *punte* între doi agenţi intenţionali activi (expeditorul şi destinatarul) – compozitorul şi publicul, pe care o are genul în calitatea lui de formă specifică de *prezentare* a lucrării muzicale prin intermediul interpretului. Însă dacă într-un mod intenţional genurile (muzicii) pot fi înţelese ca modele bifuncţionale – de emitere şi receptare, consensuale şi contextuale deopotrivă –, într-un sens pur practic genurile sunt concepute întâi de toate drept modele de realizare a muzicii ca fapt obiectiv, singurul destinatar realizator al acestora fiind muzicianul-executant. De această dată, genurile pot fi privite ca modele specifice de *difuzare* şi astfel un dirijor, în calitatea lui de mediator între compozitor şi public, s-ar situa într-un punct de *focalizare* atât a compozitorului, cât şi a publicului. Pentru interpret însă, acelaşi punct s-ar numi punct de (re)*asamblare* a lucrării muzicale în totalitatea semnificaţiilor acesteia, însă o totalitate diferită de cea a compozitorului ca autor al procedurii iniţiale de *asamblare*. În acest fel ar putea fi formulată imaginea rolurilor pe care conceptul de gen muzical le atribuie tuturor actanţilor implicaţi în faptul existenţei unei lucrări muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

O a doua idee s-ar putea referi la actul participării ca *mijloc de transfer* al unui ansamblu de conţinuturi (idei şi imagini), prin transfer fiind înţeleasă o formulare prezentaţională specifică menită să determine un tip specific de receptare. Este clar că opţiunea pentru *cameral* sau *monumental* urmăreşte, în primul rând, o formă optimă de receptare a unui conţinut specific gândit pentru difuzare într-un context propriu acestuia. Astfel, formularea unui material muzical în parametrii genului de lied vor presupune condiţii de difuzare diferite de cele ale unui oratoriu. Un *Wiegenlied* de Brahms nu va fi potrivit într-o piaţă publică, precum nici o *Oda bucuriei* de Beethoven nu şi-ar avea locul într-un salon. Într-un alt sens, interpretarea Simfoniei a IX-a de Beethoven, a *Pasiunilor după Matei* de Bach sau a tetralogiei *Inelul Nibelungului* de Wagner sunt tot atâtea modele ale participării active la existenţa socială, procedură care implică transferul, propagarea şi implementarea ca acţiuni de „alterare" profundă cu sens de reformulare a imaginarului colectiv. Nu este dificil de înţeles că aceste lucrări muzicale deţin funcţia de epicentre generatoare ale unor mutaţii în planul percepţiei, a felului de a recepta şi imagina nu doar conţinuturile asimilate în timpul audiţiei, ci, ulterior, de a (re)imagina până şi cele mai banale evenimente ale vieţii cotidiene[1]. Continuând şirul exemplelor cu subiectivismul delicat şi fragil al muzicii lui Chopin sau, într-un cu totul alt sens, apelând impersonalismul impresionist al lui Debussy, este vorba despre transformarea radicală a capacităţii de a auzi şi a asculta ceva diferit sau, cu alte cuvinte, despre deschiderea unor orizonturi în egală

[1] Chiar dacă într-o formă nu neapărat sesizabilă imediat şi persistând mult timp ca latenţă, înrâurirea exercitată de interpretarea unei lucrări muzicale modifică atât percepţia, cât şi imaginile receptate: capacitatea de concentrare şi focalizare pe firul narativ, pe tipurile de expresie sau pe detalii proeminente ale sonorităţii, recunoaşterea unor teme în repriză sau a unor elemente tematice în tratarea unei forme de sonată, diferenţierea vocilor într-o lucrare contrapunctică renascentistă sau barocă, evaluarea invenţiei armonice sau timbrale într-o lucrare romantică sau impresionistă. Cu alte cuvinte, audiţia angajată şi diferenţiată solicită percepţia şi imaginarea în egală măsură, oferind un spor de experienţă existenţială imposibil de dobândit într-un alt context decât în cazul unui concert sau reprezentaţie de operă.

https://biblioteca-digitala.ro

măsură inedite şi fascinante ale audibilului. Evoluţia spectaculoasă a capacităţii publicului european de a auzi şi, implicit, de a conştientiza exotismul oriental sau hispanic (de descendenţă maură) este vizibilă prin alăturarea unor mostre precum Partea a III-a din Sonata K. V. 331, *Rondo alla turca*, de W. A. Mozart şi Preludiul nr. 3, *La puerta del vino* (Caietul nr. 2) de C. Debussy. În acelaşi sens, o considerabilă evoluţie culturală se consumă între *Scrisorile persane* (1721) ale lui Montesquieu şi romanul *Hatıralar ve Şehir* (*Amintirile şi Oraşul*, în limba română tradus cu titlul *Istanbul*, 2003) al lui Orhan Pamuk.

Ar fi de luat în calcul cele două fenomene însoţitoare ale acestor interacţiuni participative prin intermediul genurilor muzicale formulate şi descrise de muzicologul german Carl Dahlhaus: *impactul* (Wirkung) şi *receptarea* (Rezeption)[1]. Ambele fenomene funcţionează într-o interacţiune univocă, receptarea reprezentând o funcţie a impactului şi, într-un anumit fel, o unitate de evaluare (instantanee sau în timp), chiar dacă şi relativă, a valorii unei lucrări muzicale. Urmărind o înrâurire cât mai puternică – impact implacabil şi receptare cât mai entuziastă –, una care ar servi întâi de toate implementarea cât mai profundă, compozitorul îşi prezintă în public lucrarea prin identitatea ei de gen: sonată, uvertură, concert, simfonie, oratoriu, operă. În acest caz, prima propoziţie a *Prefaţei* ar putea fi completată: genurile muzicii sunt tipuri specifice de participare la existenţa socială prin structurarea lucrării muzicale ca model specific de *adresabilitate*. Astfel, prin tipologiile de genuri pot fi înţelese tot atâtea tipologii de *apelare* a unor segmente extinse sau mai puţin extinse de public receptor. Este vorba despre gen ca formă de *solicitare* şi, în acelaşi timp, de *invitaţie* pentru participare la articularea unui anumit tip de *discurs* şi, ceea ce este mai important, la implicarea într-un anumit tip de *naraţiune*. Iar în această situaţie poate fi vorba despre mai multe modele şi tehnici de solicitare ca tipuri istorice de *ofertă*. Spre exemplu, cazul criteriului determinant al *dimensiunii* denotă articularea unor discursuri de dimensuni mari, cu o durată extinsă şi cu o naraţiune complexă şi ramificată (missa, opera, simfonia) şi, respectiv, de

[1] Carl Dahlhaus, *Les fondements de l'histoire de la musique*,

https://biblioteca-digitala.ro

dimensiuni reduse (tipologia de miniatură vocală sau instrumentală). Determinanta discursului şi naraţiunii reclamă, corespunzător, un spaţiu mare de difuzare şi un public numeros (genuri monumentale), în opoziţie cu un spaţiu şi un public restrâns (genurile camerale). Dimensiunea este un caracter determinant şi pentru *componenţa* ansamblului de interpreţi – orchestra pentru naraţiunea de tip simfonic sau orchestră, cor şi solişti pentru operă şi oratoriu, şi, la celălalt pol, doar patru instrumentişti pentru un cvartet, trei pentru un trio sau chiar doar doi interpreţi pentru un ciclu de lieduri. Acesta ar fi un prim criteriu de *atragere* şi selectare a publicului.

Spre deosebire de criteriul dimensiunii, definitoriu mai degrabă ca accepţie formală în cel mai general sens posibil, cel al expresiei ţine de aspectul conţinutului şi este formalizat prin cele trei tipologii de etos care sunt epicul, dramaticul şi liricul. De această dată conexiunea cu sensibilitatea şi imaginaţia publicului este mult mai intimă, deoarece efectul impresiv al impactului este realizat în virtutea dominantelor psiho-afective specifice ale fiecărei persoane participante la actul interpretării, fie că este vorba despre public, fie despre muzicienii-executanţi. Esenţialitatea extrem de detaliată a miniaturilor instrumentale ale lui Schumann, Ceaikovski sau Rahmaninov, agresivitatea dramatică şi patosul invaziv al simfoniilor beethoveniene impare – a III-a, *Eroica*, a V-a, a *Destinului*, şi a VII-a, a *Dansului* – în opoziţie cu monumentalismul epic al Simfoniei a IX-a, *Oda bucuriei*, aceasta din urmă într-o continuitate cu simfoniile vocale ale lui Gustav Mahler sau Dimitri Şostakovici, cele trei cicluri vocale ale lui Franz Schubert în opoziţie cu dramatismul aceluiaşi gen de lucrări din creaţia lui Hugo Wolf, Modest Mussorgski sau, deja într-o cheie monumental-simfonică, în ciclurile de lieduri pentru voce şi orchestră ale lui Mahler sau Strauss, toate acestea sunt în egală măsură genuri, chei de lectură şi înţelegere, dar şi biblioteci de „mulaje” psiho-afective oferite pentru identificare şi potrivire cu psiho-afectivitatea şi imaginaţia publicului şi interpreţilor.

Prima propoziţie din *Prefaţă* se constituie, practic, ca o formă esenţializată a definiţiei lui Franco Fabbri conform căreia genurile muzicale sunt „un ansamblu de evenimente (reale sau posibile) al căror curs este guvernat printr-un set de reguli

https://biblioteca-digitala.ro

acceptate social”[1]. Chiar dacă ambele definiţii ţintesc spaţiul existenţei sociale, prima pune accent pe termenul *participare*, pe când cea de a doua pe cel de *eveniment.* Iese în evidenţă conţinutul activ, mobilizator, al primului termen spre deosebire de simpla şi neutra constatare fenomenologică al celui de-al doilea.

Anume în această calitate de eveniment, adică *activitate*[2] concretă de performare, conceptul de gen îşi găseşte concretizarea ca fenomen obiectiv, într-o opoziţie totală cu caracterul pur conceptual şi în consecinţă abstract al formei sau stilului muzical. Această accepţie a genului îl impune ca *determinantă* exclusivă a actului interpretării, care la rândul lui este singura formă obiectivă de existenţă a muzicii.

Înţelegând prin genurile muzicii o activitate de interacţiune formativă (biunivocă) între muzicianul-artist şi masele largi de auditori, ar trebui menţionat caracterul esenţialmente *public*[3] (şi nu individual-privat) al muzicii ca funcţie a existenţei sociale, de al cărei spaţiu (obiectiv şi imaginar) gândirea şi practica muzicală au nevoie vitală pentru a se fi edificat ca atare. Situat în spaţiul public drept spaţiu

---

[1] Franco Fabbri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, in: Popular Music Perspectives, Ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Götebord and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81.

[2] „Pentru «eveniment muzical», definiţia «muzicii» dată de semiologistul italian Stefani poate fi considerată validă: «orice tip de activitate performată în legătură cu orice tip de eveniment care implică sunetul.»”, in: Fabbri, *Ibid.*, 1.1. Definition.

[3] În opoziţie, drept un gen esenţialmente privat, propriu în intimitatea domestică, se prezintă a fi *cântecul de leagăn*, tipologie de gen caracteristică mai degrabă tradiţiilor muzicale orale şi anonime. Ca exemplu din literatura componistică aici poate servi *Wiegenlied*, op. 49 nr. 4, (1868) de Johannes Brahms, temă folosită într-o formă variată în Simfonia a II-a, op. 73, în Re major (1877), sau songul *Summertime* din opera *Porgi şi Bess* (1934) de George Gershwin, în care compozitorul realizează o ingenioasă sinteză între *blues* şi *cântecul de leagăn*. Două exemple mai puţin cunoscute sunt tema trioului din partea a II-a din Sonata pentru pian K. V. 331 (300i), nr. 11, în La major (aprox. 1783), precum şi *Wiegenlied*, D. 498, de Franz Schubert.

https://biblioteca-digitala.ro

propriu al existenţei lui, genul unei lucrări muzicale îşi exercită şi funcţia *convocativă* prin puterea de organizare a indivizilor umani într-un colectiv de participanţi. Două sunt tipologiile de genuri ale muzicii care pot fi considerate exemplare, dacă nu şi arhetipale în cultura muzicală europeană pentru puterea lor mobilizatoare, dar şi pentru rolul pe care l-au deţinut în existenţa şi imaginarul colectiv – coralul şi marşul. Ambele genuri deţin o puternică încărcătură simbolică, stând drept semne pentru domeniul practicilor religioase (coralul) şi, într-o opoziţie radicală, pentru sfera existenţei laice (marşul). Într-un sens mai general, o a doua opoziţie intervine între orientarea transcendentală, sub semnul Sacrului şi al valorilor vieţii (coralul), într-o antiteză eliminatorie cu sensul marţial, agresiv şi războinic-triumfător, al marşului. Semnificaţia însoţitoare sacră a coralului poate fi urmărită în *Concertul pentru vioară* (cu subtitlu *În memoria unui înger*, 1935) de Alban Berg, unde în partea secundă, *Adagio*, compozitorul foloseşte coralul protestant *Es ist genug*, cu o durabilă genealogie în muzica europeană – pornind de la originalul lui Johann Rudolf Ahle (1662) până la forma consacrată în creaţia lui Johann Sebastian Bach – BWV 60 –, şi continuând cu *Motetele* op. 110 (1890) de Johannes Brahms, *Pop-Pourri* (1968) de David Del Tredici sau *Variaţiuni pe tema unui coral de Bach* (1986) de Edison Denisov. În opoziţie cu profunzimea şi intensitatea trăirilor emoţionale, mecanicismul uniform şi cadenţat al marşului poate fi urmărit în *Marşul invaziei* din Simfonia a VII-a, a *Leningradului*, de Dimitri Şostakovici sau în piesa *Mars, Bringer of War* (1914) din suita simfonică *Planetele* de Gustav Holst.

Însă chiar în pofida acestei polarităţi, şi coralul, şi marşul, fiecare în propriul domeniu al conţinuturilor şi practicilor, deţin o evidentă funcţie convocativ-ritualică drept numitor comun pentru caracterul cantabil-vocal al coralului şi caracterul motric-corporal al marşului, aceasta putând fi considerată o a doua opoziţie de excludere.

Genul de coral se originează în imagologia Antichităţii greceşti legată de cele nouă muze şi practica *triuna chorea*, dansul-cânt împreună (coral) al acestora. În esenţă, etimologia ar putea fi dedusă din practica interpretării monodice la mai multe voci. Într-o etapă istorică ulterioară – cultura creştină

https://biblioteca-digitala.ro

medievală –, prin termenul *coral* este desemnat un gen al cântării liturgice care păstrează atât caracterul monodic, dar şi coral al interpretării. Cu cele două începuturi ca evenimente fondatoare în cultura muzicală europeană – reforma gregoriană (sf. sec. al VI-lea) şi reforma luterană (înc. sec. al XVI-lea) –, genul de coral apare ca *obiect de implementare* în două acţiuni de organizare comunitară întreprinse la distanţă de aproximativ un mileniu de papa Grigore I (540-604) şi, respectiv, Martin Luther (1483-1546). În primul caz, reforma gregoriană, scopul urmărit a fost impunerea repertoriilor standardizate ale cântării liturgice romane pe întreg teritoriul Europei barbare. În fapt, omogenizarea *prin gen* ţintea integrarea ideologică-administrativă a populaţiei în cadrul unui concept doctrinar-statal unitar. Este de remarcat caracterul coercitiv-eliminatoriu al acestei acţiuni din moment ce se intenţiona *suprascrierea* cântării romane peste cele mozarabe, galicane sau ambroziene. Deşi urmăreşte aceleaşi scopuri – integrarea ideologică –, al doilea model, cel al coralului luteran, prezintă o componentă suplimentară – cântarea congregaţională – ca element de „aglutinare" a indivizilor singulari în *ansambluri corale* prin participarea activă la desfăşurarea ritualului liturgic. Interpretarea colectivă a aceleeaşi melodii de coral şi, element important, împărtăşirea aceloraşi trăiri emoţionale, ambele ridicate la puterea elanului pasional religios, pot fi considerate ca funcţii fundamentale ale conceptului de gen în câmpul gândirii şi practicii muzicale. Nucleul acestor două modele istorice poate fi formulat drept sinteză între faptul *convocării coercitive* şi contextul de substanţă *ritualică*.

Între limitele accepţiilor convocative şi ritualice se articulează şi contextele sociale cu implicaţia genului de marş. Ambele sensuri sunt vizibile în contextul celor două *ritualuri de trecere* – căsătoria (marş nupţial) şi înmormântarea (marş funebru), ambele presupunând şi forme muzicale standardizate corespunzătoare ca tip de expresie. Marşul nupţial apare la începutul actului al III-lea din opera *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner sau *Marşul nupţial* din *Povestea unei nopţi de vară* (1826) de Felix Mendelssohn-Bartholdy sunt două exemple consacrate ale acestui gen. Prin semnele lui distinctive, marşul funebru poate fi regăsit, spre exemplu, în repertoriul clasic cameral: tema principală din partea I din

https://biblioteca-digitala.ro

Sonata în la minor, K. V. 310 (nr. 8, 1778), pentru pian, de W. A. Mozart; prima temă din partea I din Sonata op. 27, nr. 2, în do-diez minor (nr. 14, 1801), *a Lunii*, de L. van Beethoven, sau în celebra tema a părţii a III-a (*Marche funèbre*) din Sonata nr. 2 op. 35, în si-bemol minor (1839) de F. Chopin. În repertoriul simfonic marşul funebru este prezent în părţile secunde ale simfoniilor impare beethoveniene (începând cu a III-a, *Eroica*); Marşul funerar al lui Siegrfied din actul al III-lea din opera *Göttesdämerung* (WWV 86D); partea secundă a Simfoniei a VII-a, (WAB 107), în Mi major (1881-'83) de Anton Bruckner – un marş funebru la moartea lui Wagner, dar şi partea I, *Trauermarsch*, din Simfonia a V-a, în do-diez minor (1902) sau partea a III-a din Simfonia I-a, în Re major (1887-'88) de Gustav Mahler (melodia populară germană *Bruder Marin* sau în varianta franceză – *Frère Jacques*). Ca o a treia tipologie de înrâurire convocativă, marşul este indispensabil în activităţile militare, fie că este vorba despre defilarea cu ocazii festive (parade militare) sau o simplă mărşăluire pe teren (exerciţiu sau marş forţat), fie pe câmpul de luptă (mai ales în desfăşurarea bătăliilor din secolele XVII-XVIII-XIX). A patra tipologie de marş, chiar dacă implică idiomurile de ritm punctat şi intonaţia imperativ-invocativă de cvartă ascendentă, reclamă un caracter pur ritualic prin etosul festiv al imnului de stat. În această ultimă tipologie fuzionează genealogiile paralele ale genurilor de imn şi marş, pornind de la sensul religios-sacru al imnului în Antichitate şi Evul Mediu, ca tipuri de apelare omagială adresată divinităţii, şi ajungând până la sensul laic-profan al acestui gen, conceput în scopul omagierii directe a noii structuri de autoritate colectivă care este statul.

Cultura maselor: războaie, revoluţii, totalitarism

În comparaţie cu acceleraţia evolutivă a Modernismului, evoluţia culturilor muzicale europene anterioare (Renaşterea, Barocul, Clasicismul şi inclusiv Romantismul) apare ca una relativ lentă. Iar semnele unei mutaţii emergente se relevă nu atât la nivelul culturii profesionale *înalte* şi nici la nivelul diletanţilor instruiţi. Chiar dacă încă nu poate fi vorba despre *muzica maselor*, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea poate fi constatată emergenţa unei stări alternative a culturii muzicale,

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta devenind tot mai vizibilă prin deplasarea de la muzica *pentru* public înspre muzica *publicului*, una practicată sau, poate mai precis, *consumată* ca *divertisment* de către masele de auditori în afara spaţiilor unei filarmonici sau a unui teatru de operă – cultura valsului vienez şi a muzicii practicate în ambientul parcurilor şi localurilor publice. Concomitent, orientarea înspre muzica maselor (populare) poate fi remarcată prin emergenţa şcolilor muzicale naţionale – o sinteză originală (Mussorgski şi Grupul celor cinci, dar şi Stravinski) sau emulată (Chopin, Liszt, Grieg, Ceaikovski, Sibelius) de pe canonul culturii profesionale componistice austro-germane. În acelaşi timp, publicul european descoperă (în etape succesive) exotismul muzical al spaţiilor numite orientale – tradiţii regionale şi genuri ale practicilor muzicale din Indonezia (gamelan), Japonia (gagaku), India (raga), spaţiul culturii arabe (maqam) sau spaţiul culturii africane (polifonia vocală şi instrumentele de percuţie). Pe lângă exotismul sonorităţii şi a organizării sonore, timp de aproape un secol – de la Debussy şi până la minimaliştii americani –, compozitorii tradiţiei profesionale europene descoperă mai multe culturi muzicale în care nu există conceptul de *artă profesională înaltă* sau *academică* în virtutea faptului că aceste culturi nu deţin nici conceptul de *instituţie*, nici de profesionalism în sensul european al cuvântului, nici de ştiinţă a muzicii în virtutea oralităţii şi anonimatului care le definesc substanţa. Cu alte cuvinte, adevărul artei nu mai aparţine elitelor, ci maselor, celor dintotdeauna excluşi de la *ospăţul* unei culturi bisericeşti şi nobiliare la origini, privilegiate la modul exclusiv, însă care nu mai promite sau propune nimic într-o nouă realitate socială. Aceasta din urmă aparţine în întregime maselor.

Cumularea celor trei contexte – muzica publicului european (muzica spaţiului public urban), tradiţia muzicii maselor rurale şi tradiţia spaţiilor orientale – au determinat relevarea *singularităţii* culturii muzicale europene şi, paradoxal, ideea *supremaţiei* unei culturi profesionale instituţionalizate asupra celorlalte practici muzicale, considerate fie „vulgare”, fie „primitive”. Până la sfârşitul secolului al XIX-lea superioritatea culturii muzicale europene se validează prin a scrie o simfonie, o operă sau un concert instrumental, prin a gândi în termenii unui sistem articulat de organizare sonoră precum cel tonal-

https://biblioteca-digitala.ro

funcţional şi a avea instituţii de învăţământ muzical şi de propagare a muzicii. Însă deja Debussy descoperă şi legiferează gândirea modală orientală (gamelan) şi est-europeană (Mussorgski) şi redescoperă modalismul renascentist (Palestrina), implementează exotismul muzicii spaniole cu rădăcini în cultura arabă, precum şi insolitul muzicii afro-americane. Încă în timpul vieţii lui Debussy, Béla Bartók aprofundează această tendinţă prin activitatea de culegere a folclorului maghiar, românesc, slovac, iar ulterior a celui turcesc şi african (Algeria), publicându-le în colecţii devenite celebre în calitatea lor de materiale etnomuzicologice referenţiale, dar şi implicând acest acest material în ecuaţia propriilor lucrări. Zola descoperă şi cultivă o pasiune pentru stampele japoneze, Picasso colecţionează măşti africane, iar Brâncuşi inventează sculptura de-a dreptul arhetipală, sondând în profunzime direct înspre arhaismul unor culturi preistorice, aşa cum face şi Stravinski în *Sărbătoarea primăverii*. Muzica tradiţiilor excluse – orale, anonime, neprofesionale şi neinstituţionalizate – pătrunde şi se instalează definitiv în lucrări aparţinând culturii muzicale înalte „fisurând" şi până la urmă „surpând" atât pretinsa superioritate, cât şi exclusivismul acestei culturi insolite care se identifică drept *artă componistică profesională de tradiţie europeană*.

Drept consecinţă a acestor mutaţii produse în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea (după 1870), Modernismul se impune printr-o serie de reformulări radicale. Cele mai distinctive caractere ale sale sunt (1) „tabularasismul" asumat faţă de orice tip de tradiţie profesională a muzicii înalte şi obsesia „futuristă" a progresului cu orice preţ. Drept urmare, viteza desfăşurării evenimentelor este comutată de la gradual la exponenţial. Avântul (2) industrial şi *maşinizarea*, mondializarea treptată a existenţei economice, extinderea hegemoniei coloniale a puterilor imperiale (Anglia, Franţa, Germania), dar şi a războiului ca afacere şi industrie, radicalizarea şi extinderea mişcărilor colective contestatare vizând destrămarea contractului social moralmente uzat, au determinat disoluţia mentalităţilor de tip tradiţionalist. O a treia marcă distinctă a culturii moderniste este (3) *masificarea* şi ulterior, ca punct culminant în evoluţia proiectului social, instaurarea regimurilor *totalitare.* Este vorba despre un model al articulării istorice a trei

https://biblioteca-digitala.ro

elemente determinante inclusiv în planul existenţei culturale, care se succed prin reluare în mai mulţi paşi: *revoluţie* (burgheză, 1905-1907), *război* (mondial, 1914-1918), revoluţie (proletară, 1917), război (civil, 1918-1922), *dictatură* (stalinistă, 1924/'29-1953/'91) şi război (1939-1945).

Drept model poate servi istoria Rusiei pe aproape întreaga derulare a secolului al XX-lea. Succesiunea celor trei elemente ale existenţei politice – revoluţie-război-dictatură – sunt exemplare în acest sens. Fiind vorba despre un regim totalitar, şi în plan cultural poate fi vorba despre un caz exemplar precum cel al culturii sovietice masificate şi aservite dogmelor ideologice marxist-leniniste. În cazul democraţiilor Occidentului euro-american este vorba despre un cu totul alt tip de cultură a maselor. Chiar dacă drept cauză a masificării serveşte acelaşi fenomen al industrializării, în locul criteriului ideologic, al caracterului mobilizator şi coercitiv, este vorba despre un criteriu comercial şi un pronunţat caracter de agrement. Celor două etape – revoluţiile (1905 şi 1917) şi construirea noii societăţi (1924-1941) – în URSS (până în 1945) le corespund (aproape identic) cele trei etape în evoluţia jazzului clasic în Statele Unite – New Orleans (1900-1917/'18), Chicago (jazzul *hot*, comercial, 1918-1930) şi New York (1930-1940+). Este de remarcat faptul că în anii '20 cele două culturi de masă – cea americană şi cea sovietică – se sincronizează pe durata întregului deceniu. În Statele Unite este vorba despre *anii de aur ai jazzului*, portretizaţi de Francis Scott Fitzgerald în romanele sale, stilul *hot* al big-bandurilor şi exportul înspre Europa a jazzului *jungle*. În URSS-ul stalinist se desfăşoară perioada NEP (Noua Politică Economică), timp în care la Moscova concertează doi interpreţi afro-americani reprezentativi – dansatoarea de cabaret Josephine Baker şi cântăreţul de songuri Paul Robson, iar jazzul este transplantat şi acceptat în noua cultură proletară. Această sincronie durează până în 1929, an în care se prăbuşeşte bursa de pe Wall Street din New York, eveniment care pune capăt *anilor de aur* dar şi prohibiţiei puse pe consumul de alcool, iar în URSS, cu un an mai târziu, în 1930, Stalin decretează *ameţeala de prea multe succese*, punând capăt liberalizării şi iniţiind consolidarea dictaturii şi terorii. Moartea lui Stalin în 1953 corespunde cu emergenţa rock'n'rollului cultura nord-americană, iar o dată cu

https://biblioteca-digitala.ro

moartea dictatorului se poate afirma epuizarea potenţialului evolutiv al regimului sovietic. Astfel, începând cu anii '50 (etapa a treia), relevanţa şi exemplaritatea evolutivă a culturii maselor aparţine în totalitate spaţiului ţărilor dezvoltate ale Occidentului euro-american. Ţările est-europene trenează în totalitarism până la începutul deceniului al nouălea, fetişizând cultura *populară* vestică şi trenând într-un explicabil mimetism.

Progresul tehnologic şi emergenţa culturii maselor reformulează într-un mod drastic taxinomia, dar şi prioritătile în structurarea ierarhică a genurilor muzicale ca tipuri de participare (artistică) la existenţa colectivă. Într-un mod logic, transformările în plan social redefinesc şi lista tipologiilor de participare (genurile artei şi în special ale muzicii). Inventarea tehnicilor de înregistrare, a transmisiei radio şi a cinematografului au anulat exclusivitatea interpretării vii în favoarea audiţiilor de pe disc sau a transmiterii în direct, dar au şi scos muzica din izolarea dintr-un teatru de operă sau dintr-o filarmonică. Reproductibilitatea necondiţionată spaţial (oriunde) sau temporal (oricând) a suprimat oricare formă convenţională de participare artistică la existenţa socială anume prin anularea distanţei între mase şi evenimentul muzical, anulându-i calitatea de eveniment şi oferindu-l ca uzanţă de ordin cotidian[1]. Ca structură de participare la existenţa socială, genul îşi pierde sensul tradiţional al unei forme artistice de participare, însă nu şi funcţia de înrâurire. În noua realitate socială – a agrementului generalizat (societăţile democratice) sau a coerciţiei generalizate (societăţile totalitare) –, drept calităţi distincte ale conceptului de gen se impun *condiţionarea* şi, drept urmare, *manipularea* conştiinţei colective. Arta şi cultura maselor nu mai are un destinatar individual, ci într-un mod direct – „personalitatea" de grup.

În comparaţie cu modelele culturale anterioare (religios, nobiliar-monarhic sau burghez), radicalismul modernismului este cu atât mai relevant, cu cât lucrurile se clarifică şi se simplifică în egală măsură în direcţia esenţializării şi în ciuda oricărei propensiuni avangardiste, în sensul unei surprinzătoare

[1] Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în: Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

relevări a originarului ancestral. De la cultul individualismului romantic se ajunge la cultul masei „tribale" de oameni, valorile devin fetişuri (lozinci publicitare sau ideologice), cultura adoptă calitatea de eufemism, iar idealurile devin fie *comerciale*, fie *partinice*. Coerciţia ajunge să definească noua ordine socială relaţională şi participativă, fapt care determină o restrângere la *utilitar* ca normă în definirea noilor sarcini şi funcţii ale culturii muzicale.

De la genul de missă (propriu pentru cultura religioasă a Evului Mediu şi Renaşterii), acesta concurat de genul de operă (cu rădăcini în ultimile decenii ale Renaşterii şi o spectaculoasă evoluţie prin Baroc, Clasicism şi mai ales în Romantism), competiţia concurenţială continuă cu genul simfoniei (clasice şi romantice) şi culminează cu succesorul legitim al celor trei mari achiziţii ale gândirii muzicale europene – un gen axial pentru întreg secolul al XX-lea care este *cântecul*. Putând fi înţeles ca o replică laică la genul de *coral*, acesta îi preia, practic, funcţiile şi cu o miză puternică dacă nu şi exclusivă, pe accesibilitate, se instituie ca o dominantă a culturii muzicale atât într-un sens istoric, cât şi într-un sens geografic. Avangarda muzicală a începutului de secol al XX-lea se ocultează în elitism tehnicist şi teribilism estetic, pendulând între grotesc şi jonglerie constructivistă. Astfel cultura componistică profesională ajunge să piardă definitiv rolul dominant ocupat până la finele secolului al XIX-lea şi să cedeze în favoarea unei omnisciente culturi a maselor.

Spre deosebire de contextul istoric al secolului al XVI-lea, un început al expansiunii colonizatoare, în care întreaga lume era împărţită în două zone de influenţă aparţinând regatelor spaniol şi portughez, prima jumătate a secolului al XX-lea afişează aceeaşi imagine scindată a lumii, însă de această dată între societăţile democratice ale Occidentului european-american şi, în opoziţie, cele totalitare, născute din furnalul Primului război mondial. Acestea din urmă, la rândul lor, se diferenţiază prin accentele ideologice puse pe valorile naţiunii (nazismul german) sau ale clasei sociale (bolşevismul rus). Însă indiferent de organizarea socială, planul existenţei culturale este dominat de fenomenul *culturii de masă* cu un accent exclusiv pus pe *accesibilitate* şi caracterul de mobilizare prin

https://biblioteca-digitala.ro

agrement (sensul democratic) sau mobilizare prin *coerciţie* (totalitarismul nazist sau bolşevic).

Dinamismul extraordinar al culturii occidentale de agrement îşi dovedeşte fecunditatea prin emergenţa internaţională a muzicii de *jazz* şi ulterior prin mondializarea unei adevărate „contraculturi" a muzicii *rock* şi a muzicii comerciale *pop*. Toate trei tradiţiile se înrădăcinează în genul de *cântec*. Însă în spatele acestui „paravan" spectacular, ca alternativă a *liedului* clasic european, se dezvoltă o a patra, care este tradiţia *art song.* Cântăreaţa de jazz Ella Fitzgerald (ca şi Nat King Cole, Frank Sinatra şi până la Ringo Starr, Rod Stewart sau Sting) exploatează acest filon prin interpretarea a peste două sute cincizeci de piese adunate sub titlul generic de „songbook" (titulatura cumulativă fiind *Great American Songbook*) şi aparţinând mai multor compozitori precum Cole Porter (1956), Richard Rodgers şi Lorenz Hart (1956), Duke Ellington (1957), Irving Berlin (1958), George şi Ira Gershwin (1959), Harold Arlen (1961), Jerome Kern (1963) şi Johnny Mercer (1964), toate înregistrate sub forma de album la casa de discuri *Verve*. Mai multe *songuri* din această colecţie devin *standarduri* de jazz, servind ca teme pentru improvizaţii solistice sau colective: *Over the Rainbow*, *It's only a Paper Moon*, *Stormy Weather* de Harold Arlen; *Cheek to Cheek*, *Puttin' on the Ritz* de Irving Berlin; *In a Sentimental Mood*, *Sophisticated Lady*, *Take the 'A' Train* de Duke Ellington; *Summertime*, *I Got Rhythm*, *The Man I Love*, *Fascinating Rhythm* de George şi Ira Gershwin; precum şi nu mai puţin celebrele *Night and Day* şi *I've Got You Under My Skin* de Cole Porter. Pe lângă melodicitatea captivantă, în toate aceste songuri este de remarcat elementul ritmic dansant, orientând auditorul înspre implicarea coregrafică în interpretare.

De cealaltă parte a „cortinei" (în spaţiul celor două regimuri totalitare europene) se dezvoltă o cu totul altă practică a genului de *cântec*, una provenind din marşurile militare (*Erica*, *Sturmlied*, *Horst Wessel*, *Es zittern die morschen Knochen*, *Es ist so schön Soldat zu sein*, *Deutschland erwache*, *Lily Marlen* ş.a., în Germania nazistă) şi alta din marşurile revoluţionare (*Интеонационал*, *Варшавянка*, *Замучен тяжелой неволей*), continuând prin cântecele din Războiul Civil Rus (1918-1922)

https://biblioteca-digitala.ro

(*Белая армия - Черный барон*, *Смело мы в бой пойдем*[1] ş.a., în Rusia stalinistă). Dată fiind orientarea ideologică radicală, de stânga sau de dreapta, repertoriile fondatoare ale acestor două culturi sunt puternic impregnate de o evidentă agresivitate revendicativă căreia, practic, i se aservesc.

A doua componentă fundamentală a ambelor regimuri totalitare este cea *expansionist-militaristă*. Şi în acest caz, împreună cu melodia cântecului este prezent ritmul de marş, şi nu de dans, ca în cazul songurilor americane. Imaginile şi afirmarea bravurii războinice, ale forţei brute, ale dominaţiei şi, din nou, ale răzbunării în numele dreptăţii ideologice sau în numele apărării patriei (în special a celei sovietice), sunt elemente esenţiale în acest tip de repertorii de masă, fiind de luat în calcul inimaginabila cruzime a coliziunii armate a celor două regimuri în Al doilea război mondial. Reprezentative sunt două cântece sovietice, ambele concepute în genul de marş: primul, scris cu anticiparea viitoarei conflagraţii (înainte de 22 iunie 1941) – *Если завтра война* [Dacă mâine-i război] şi al doilea – *Вставай, страна огромная* [Ridică-te, ţară măreaţă], apărut deja după declanşarea ostilităţilor, un autentic imn al rezistenţei patriotice. Repertoriile artistice în cele două tabere beligerante trădează un paralelism, dacă nu şi o identitate: a. de partea sovietică – *Три танкиста* (Trei tankişti, 1939, muzica de fraţii Pokrass), *Марш артиллеристов* (Marşul artileriştilor, 1943, muzica de Tihon Hrennikov) sau chiar *Марш авиаторов* (Marşul aviatorilor, 1920-'23, Iulii Hait), iar b. de partea germană – *Panzerlied* (Cântecul tankiştilor, 1933, muzica de Kurt Wiehle).

A treia tipologie de conţinuturi se referă la fidelitatea partinică şi proslăvirea noii realităţi socialiste. Drept cel mai puternic exemplu în acest sens ar putea servi cântecul *Широка страна моя родная* (*Песня о родине*) [Necuprinsă-i ţara mea natală (Cântec despre patrie)], cu o primă apariţie în filmul

[1] Exemplar este conţinutul sacrificial al acestui cântec: *Смело мы в бой пойдем*, *За власть Советов*, *И как один умрем*, *В борьбе за это* [Curajoşi vom merge'n luptă, Pentru puterea Sovietelor, Şi toţi ca unul vom muri, Luptând pentru această cauză], precum şi titlul unui alt cântec – *Наш Советский Союз покарает весь мир* [Uniunea noastră Sovietică va pedepsi întreaga lume].

https://biblioteca-digitala.ro

Цирк [Circ] în 1936. Compus în genul de marş lent, mai degrabă ca imn, cântecul este pe larg propagat drept imagine oficială a regimului, chiar dacă anul '36 ţine de apogeul terorii staliniste, cu o culminaţie finală în următorul an, 1937. Cu toate acestea, textul cântecului (poetul Vasili Lebedev-Kumaci) narează o imagine paradisiacă: „*Я другой такой страны не знаю, Где так вольно дышит человек*” [Eu nu cunosc o altă ţară, Unde respiri atâta libertate]. Compozitorul acestui cântec, Isaac Dunaevski (1900-1955), ar putea fi considerat pe bună dreptate un „geamăn” sovietic al americanilor Irving Berlin, Jerome Kern şi Harold Arlen, deoarece ca şi confraţii lui occidentali, a excelat în toate cele trei forme ale culturii de masă: genurile de cântec (cu precădere de substanţă patriotică), operetă şi muzică de film. Fiind considerat un „Mozart roşu”, el nu este singurul care excelează în domeniul muzicii de masă şi în special al cântecului.

Prin *Песня веселых ребят* [Cântecul băieţilor voioşi, 1934, din filmul *Băieţii voioşi*] *Марш энтузиастов* [Marşul entuziaştilor, 1940, din filmul *Calea luminoasă*], Dunaevski îi concurează cu succes pe Dimitri Şostakovici (*Песня о встречном*, 1932, din filmul *Встречный*), Vasili Soloviov-Sedoi (*Подмосковные вечера*, 1955) Matvei Blanter (*Катюша*[1], 1938), *Марш шахтеров* ([Marşul minerilor], 1950, din filmul *Донецкие шахтеры* [Minerii din Doneţk]) de Tihon Hrennikov. Aici deja este vorba despre o a patra tipologie de conţinuturi, orientate înspre proslăvirea socialismului triumfător.

Nici creaţia componistică profesională, sferă a *culturii înalte*, nu evită inserţiile cântecului de mase. Populismul noii dictaturi a proletarilor şi ţăranilor se materializează prin

[1] Este de remarcat o paradoxală îmbinare între genul de marş militar şi conţinutul sentimental, poate chiar liric legat de imaginea tinerei iubite. Atât marşul german *Erika* (compus de Herms Niel în anii '30 şi popular în Wehrmacht, Kriegsmarine, dar mai ales în trupele SS) sau celebrul *Lili Marlen* (1938, a doua variantă, consacrată, muzica aparţinând lui Norbert Schultze), cât şi cântecul rus *Катюша* (1938, compus de Mavei Blanter), nu au nimic în comun cu bravura militară, cu agresivitatea războinică sau forţa brută şi descriu cu o anumită doză de hiperbolizare melodramatică sentimentul de dragoste, resimţit de soldaţii de pe front cu atât mai intens, cu cât iminenţa morţii era o realitate a existenţei cotidiene în acele condiţii.

https://biblioteca-digitala.ro

fundarea unor organizaţii ca Пролеткульт (Organizaţiile proletare de iluminare culturală, din 1917 până în 1932), P.A.П.M. (Asociaţia Rusă a Muzicienilor Proletari, din 1923 până în 1932) şi Проколл (Colectivul de producţie al studenţilor de la Conservatorul din Moscova, din 1925 până în 1928). Date fiind transformările demografice dramatice ale societăţii ruse după Primul război mondial (1914-1918, aproximativ cinci milioane de victime), Revoluţia bolşevică (octombrie 1917) şi mai ales Războiul civil (1918-1922, cincisprezece milioane de victime) la care poate fi asociată şi Teroarea roşie întru uniformizarea socială şi purificarea societăţii de duşmanii de clasă (intelectualitatea, nobilimea şi clerul), noua lume a Rusiei nu mai era una a lui Stravinski, Rahmaninov, Şaliapin sau Berdiaiev, toţi cei patru plecând în exilul european fără nici un drept de întoarcere. Noua realitate culturală aparţinea maselor, precum şi celor trei organizaţii care defineau priorităţile a căror listă era una destul de scurtă: 1. eliminarea a tot ceea ce putea fi considerat neproletar – trecutul muzicii academice clasice, prezentul gândirii avangardiste, precum şi formele culturii „decăzute" burgheze – jazzul şi genurile culturii de agrement; 2. atitudinea eliminatorie faţă de profesionalism şi formele complexe ale gândirii componistice universale; 3. încercarea de a apropia gândirea componistică academică de gustul maselor; 4. considerarea genului de cântec drept *nucleu esenţial* al gândirii muzicale profesionale şi 5. formularea unei tradiţii componistice profesionale noi, cu conţinut revoluţionar şi cu sprijin pe imnurile proletare şi cântecele populare ruse. Orientarea înspre genul de cântec devine astfel un imperativ ideologic şi cultural.

Genul simfoniei vocale, cu o descendenţă încă din a IX-a de Beethoven şi continuând cu simfoniile lui Mahler, îşi găseşte o sinteză originală în simfoniile a XI-a, în sol minor, op. 103, *1905* (1957), de Dimitri Şostakovici, pentru care compozitorul primeşte prestigiosul *Premiu Lenin* şi prin care se reabilitează în faţa regimului, a XII-a, în re minor, op. 112, *1917* (simfonie instrumentală programatică, 1961), a XIII-a, în si bemol minor, op. 113, *Babii Yar*, pentru bas, cor de bărbaţi şi orchestră (1962, după poemele lui Evgheni Evtuşenko) şi a XIV-a, în sol minor, op. 135, pentru soprană, bas şi ansamblu de corzi cu percuţie şi dedicată lui Benjamin Britten (1969, pe

https://biblioteca-digitala.ro

textele poeţilor Garcia Llorca, Apollinaire, Küchelbecker şi Rilke). Toate patru simfoniile sunt concepute parcă urmând două idei ale lui Aram Haciaturian: „Studiind cântecele, putem studia istoria ţării noastre (URSS – n.a.). Cântecul este extrem de drag poporului, funcţiile lui morale şi estetice sunt de neegalat.”. Parafrazând, putem afirma că doar în cele patru simfonii, la care putem adăuga a VII-a, în Do major, op. 60, *A Leningradului* (1941) şi a VIII-a, în do minor, op. 65 (1943), Şostakovici a scris, de fapt, o amplă istorie recentă a primului din lume stat bolşevic şi a făcut-o cu un puternic sprijin pe genul de cântec. Simfonia a XI-a, *1905*, este concepută ca o suită din repertoriile cântecelor revoluţionare din timpul primei revoluţii ruse. A XII-a, *1917*, este dedicată imaginii lui V. I. Lenin şi celei de a doua revoluţii. Simfonia a XIII-a, *Babii Yar*, descrie masacrarea evreilor de către nazişti lângă Kiev. În ordine cronologică, acesteia îi pot urma Simfonia a VII-a, descriind invazia nazistă şi lupta poporului sovietic[1], şi a VIII-a, descriind ororile războiului. Cea de a XIV-a simfonie, surprinzător, este dedicată ideii morţii şi se inspiră din două cicluri cu această temă – *Kindertotenlieder* [Cântece despre copiii morţi] (1901-'04) de Gustav Mahler şi Песни и пляски смерти [Cântecele şi dansurile morţii] (1875-'77) de Modest Petrovici Mussorgski.

Ca o concluzie la ideile lui Haciaturian, la istoria „simfonică” a bolşevismului aparţinând lui Şostakovici, precum şi la rolul dominant al cântecului în cultura de mase, vine o mică-mare carte pentru copii scrisă de un alt compozitor sovietic, Dimitri Borisovici Kabalevski – *Despre cele trei balene şi despre multe altele*[2]. De ce balene şi de ce trei? Sunt acele

[1] Ca prototip pentru subiectul confruntării armate şi a luptei pentru cauza dreaptă aici poate servi Uvertura *1812* de Piotr Ilici Ceaikovski, cu referire la invazia *Marii armate* a lui Napoleon în Rusia, începută ca şi cea nazistă în 22 iunie. Un al doilea exemplu îl oferă Serghei Prokofiev prin cantata *Alexandr Nevski*, asamblată din muzica pentru filmul cu acelaşi titlu, în care portretizează lupta poporului rus cu cavalerii ordinului teuton. Asemănător cu chemarea la luptă din celebrul cântec al lui Alexandrov – ***Священная война*** [Războiul sfânt] – este corul ***Вставайте, люди русские*** [Ridicaţi-vă, ruşilor] din cantata lui Prokofiev.

[2] Dimitri Kabalevski, *Despre cele trei balene şi despre multe altele*, Perm: Editura de carte din Perm, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

vietăţi mitologice (ca şi, de altfel, trei elefanţi sau o ţestoasă gigantică) care susţin lumea muzicii şi care sunt *cântecul*, *dansul* şi *marşul*. Ideea compozitorului sovietic este exemplară din cel puţin trei puncte de vedere:

1. cântecul, dansul şi marşul sunt noile genuri dominante ale culturii maselor, o nouă şi o ultimă cultură-hegemon după cea religioasă a Evului Mediu şi Renaşterii, după cea laică-nobiliară a Barocului iluminist, precum şi după cultura democratică a romantismului european;

2. cântecul (solistic şi coral), dansul şi marşul (aici fiind asociat şi imnul) (paradele şi defilările militare, sportive şi ocazionale, cu prilejul sărbătorilor partinice) sunt trei genuri fundamentale, „nuclee" generative ale unui nou tip de cultură totalitară a maselor proletare sau a oricărei mase de oameni dominaţi şi controlaţi printr-o doctrină ideologică dogmatică. Prin imperativul internaţionalismului comunist, şi cultura cântecului (revoluţionar şi patriotic) şi, în special al marşului imnic, capătă o propagare internaţională;

3. cântecul şi dansul sunt cele două genuri principale cu valoare *arhetipală* ale Antichităţii greceşti şi care îşi relevă această valoare în societăţile *masificate* ale secolului al XX-lea. O formă explicită de *masificare prin gen* sau *manieră de interpretare* este şi cântul coral, fie într-o manieră monodică (la manifestaţii şi întruniri festive), fie într-o formă mai elevată într-o manieră polifonică sau omofonă. Însă până şi cântarea în cor poate fi considerată un arhetip al muzicii moştenit de la grecii antici;

Acest tip de cultură a *negrului de oameni*[1] determină o simplificare drastică a conţinuturilor şi formelor în virtutea factorului decisiv, şi chiar exclusiv, al *accesibilităţii*. În acelaşi timp, cântecul, dansul (ca forme profane ale unor practici cândva sacre) şi marşul sunt trei *operatori mnemonici*, trei tipologii extrem de eficiente de „rescriere" şi uniformizare a memoriei colective, pentru ca ulterior aceşti *operatori* să funcţioneze în calitatea lor de *declanşatoare* ale unor reacţii

[1] Expresia metaforică *negru de oameni* îi aparţine filosofului german contemporan Peter Sloterdijk şi este implicată în textul intitulat *În aceeaşi barcă: eseu despre hiperpolitică* (traducere de Ovidiu Tichindeleanu şi Konrad Petrovsky), Cluj: Idea, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

predeterminate de entuziasm, ca un apel determinant de reacţii pavloviene sub forma de *operatori convocativi* şi *unificatori*. În virtutea aceleeaşi simplităţi şi, implicit, a (hiper)accesibilităţii, cele trei genuri sunt şi *operatori de implementare* şi, prin repetare, de *ancorare* a unor conţinuturi specifice la niveluri subliminale ale psihicului uman[1]. În societăţile totalitare această funcţie o îndeplineşte *cântecul patriotic* ca funcţie a coerciţiei ideologice, pe când în cele democratice aceste roluri sunt apanajul *publicităţii* ca funcţie a coerciţiei comerciale. Atâta timp cât în URSS-ul stalinist publicitatea este interzisă din cauză că mărfurile sovietice sunt cele mai bune din lume, *cântecul patriotic* ar putea fi considerat în calitatea lui de *publicitate ideologică*. În ambele cazuri esenţa efectelor este identică, de a manipula conştiinţa, comportamentele şi atitudinile oamenilor faţă de alţi oameni sau faţă de produse. În comparaţie cu *cele trei balene* ale lui Kabalevski, genurile culturii înalte precum simfonia, opera, oratoriul şi cantata, poemul simfonic, miniatura vocală şi concertul instrumental pierd competiţia atât în virtutea complexităţii structurale sau narative, cât şi datorită profunzimii conţinuturilor, a rolului esenţial al virtuozităţii, precum şi a descendenţei sale alese dintr-o în egală măsură elevată fie prin „stigmatele" culturii nobiliare, fie în virtutea profesionalismului savant. Este evident că seriozitatea, rafinamentul şi complexitatea au reprezentat tot atâtea criterii de excludere prin atribuirea lor nobleţei savante a muzicii clasice – superioare, elitiste şi „indigeste" – a acestei culturi muzicale care nu mai poate avea nimic în comun cu arta spontană, orală şi anonimă a maselor populare excluse de la prestigiul unei formări instituţionale.

Situaţia este cu atât mai precară în cazul muzicii serioase avangardiste şi a jazzului. Date fiind cele două situaţii de reformulare ideologică în Germania (nazificată după 1933) şi

[1] Drept exemplu aici pot servi repertoriile standardizate ale defilărilor în masă la cele două sărbători partinice – 1 mai şi 7 noiembrie. Tot astfel, şi transmiterea radio a imnului de stat al URSS cu început de la ora 6.00, ca semnal de trezire, sau a înviorării de dimineaţă cu începere de la ora 7.00, pot fi considerate drept practici de programare a conştiinţei colective înregimentate într-o ordine industrializată sau chiar militarizată a existenţei sociale.

https://biblioteca-digitala.ro

Rusia (bolşevizată după 1917), în ambele regimuri atât muzica de jazz, cât şi gândirea avangardistă dodecafonic-serială stârnesc controverse şi la limită devin practici blamate şi prohibite[1]. Dacă în Germania nazistă şi jazzul, şi avangarda serială sunt asociate cu conceptul de *entartete kunst* (artă degenerată), în Rusia bolşevică atitudinea este ceva mai diferenţiată dat fiind faptul că la origini jazzul este muzica foştilor sclavi africani care în ideologia marxist-leninistă reprezintă un grup social asuprit şi exploatat, deci unul înfrăţit cu masele de proletari şi ţărani de pe toate continentele. Însă în calitate de cultură de agrement şi implicit comercială a societăţii americane capitaliste, jazzul este o cultură degenerescentă şi deja decăzută, un exemplu de pervertire burgheză a unei tradiţii esenţialmente pure a popoarelor africane. Cazul avangardei seriale este unul mult mai complex, dat fiind faptul că pentru cultura bolşevică definibilă aproape exclusiv drept cultură a maselor, atonalismul dodecafonic-serial elitist este în general considerat, ca şi jazzul, o cultură decadentă străină culturii

[1] Canonul muzicii clasice europene a fost revizuit în mod critic mai ales în Rusia stalinistă, pe când în Germania nazistă criteriul de selecţie fost unul antisemit, „curăţind" astfel canonul muzicii austro-germane de „impurităţi". Nu este şi cazul creaţiei lui Ludwig van Beethoven, recunoscut în ambele regimuri – stalinist şi nazist – cu acceptarea lui Piotr Ilici Ceaikovski de bolşevici, şi Richard Wagner de nazişti. În Rusia bolşevică, muzica lui Beethoven este acceptată în virtutea etosului ei dramatic, înţeles prin grila de lectură a marxismului militant, iar drept criteriu suplimentar al acceptării a servit şi simpatia lui Vladimir Ilici Lenin, cu gusturi muzicale de altfel mediocre, pentru muzica Titanului, dar mai ales cuvintele pe care el le rosteşte după audierea Sonatei nr. 23, în fa minor, op. 57, *Appassionata*, în interpretarea pianistului Iakov Flier: „Nu cunosc nimic mai bun decât «Appassionata», sunt gata s-o ascult în fiecare zi. O muzică fascinantă, supraumană. Întotdeauna mă gândesc cu mândrie, poate naivă: iată ce minuni pot crea oamenii!". Potrivirea ideologică în special pe criteriile conţinutului mitologic, a pangermanismului, dar şi a antisemitismului declarat, ridică muzica lui Wagner până la statutul de muzică oficială a celui de al III-lea Reich. Ca şi în cazul *Appassionatei*, drept factor decisiv aici serveşte adoraţia aproape fanatică a lui Adolf Hitler pentru muzica geniului de la Bayreuth. Din aceste două cauze, după înfrângerea Germaniei în cel de al Doilea Război Mondial, muzica lui Wagner ajunge indezirabilă în cultura stalinistă prin asocierea cu regimul nazist. Interdicţia, precum şi criticile sunt suspendate imediat după moartea lui Stalin în 1953.

https://biblioteca-digitala.ro

proletare, una coruptă şi periculoasă, pe când în democraţiile occidentale (Europa şi Statele Unite ale Americii) acest tip de gândire componistică este receptat drept un atac *revoluţionar* la sacrosanctul canon al muzicii clasice şi ca o periculoasă tentativă de *răsturnare* culturală întreprinsă de mai mulţi compozitori avangardişti „revoltaţi" şi ca atare „iconoclaşti" şi „tabularasişti" (*Noua şcoală vieneză* – Schönberg, Berg şi Webern, dar şi Satie, Russolo, Varèse), una asemănătoare în toţi termenii ei cu puciul bolşevic din Rusia.

SUMMARY

Oleg Garaz

The Historical and Social Genres versus Historical Musical Genres. From Originary Traditions to Mass Culture (I)

The cultural experience of the whole twentieth century clearly demonstrates that anchoring the theory of genres exclusively in the art of professional composition in the European tradition will render musicology incapable of making pertinent assessments of the objective status quo in the field of musical thought and practice. Taking the genres in music to be emulations of the social context that fashions them with the intention of retrieving from them the clear image of their own identity, the canonical standards of composition turn out to be insufficient and, perhaps, even useless in the attempt to understand the nature of the phenomena and evolutions of music in the immediate past. Indeed, a century of mass culture centred on song and dance, on radio and cinema, of propaganda and commercialisation, of compulsory commodification, of infantilisation, virtualisation and, consequently, of identity fluidisation, could not be understood and evaluated according to Viennese Classicism, or Romanticism or even to vanguard Modernism. On the other hand, the twentieth century witnesses the spectacular comeback of the two archetypal genres – song and dance –, both freed from the censure of intense and multiple cultural mediations. The recuperative priorities of postmodernity emphasise and impose the insularity of the culture of professional composition as an obvious fact, and the most complex musicological taxonomies of musical genres adopt the status of footnotes to topical music culture.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(X)

Fondul Sandu Albu
(I)

Viorel Cosma

Numele violonistului, dirijorului, compozitorului și profesorului *Sandu Albu* (1897-1978) a pătruns în muzica românească datorită faptului că – încă din perioada interbelică – a programat și popularizat temeinic muzica noastră în Asia (Irak), la loc de frunte situându-se creația lui George Enescu (al cărui discipol a fost între anii 1929-1930 și 1934-1936).

L-am cunoscut în perioada anilor de profesorat la Liceul de Muzică *George Enescu* din București, când ne vedeam aproape săptămânal, fiindcă - după ce mi-a completat fișa de lexicon (20 iunie 1964) cu bogata sa carieră internațională în 3 continente (Europa, Asia, America) – l-am convins să-și aștearnă pe hârtie, memoriile de activitate artistică. Dispunea de o arhivă

https://biblioteca-digitala.ro

documentară extrem de voluminoasă (afișe, programe de sală, cronici muzicale de peste hotare, în limbile arabă, engleză, franceză, germană, italiană, etc.), cu toate momentele importante din cariera sa didactică și concertistică. Prima provocare, dar și cea mai fructuoasă, a fost întâlnirea cu George Enescu, lecțiile particulare cu maestrul, detaliile de interpretare a celor trei *Sonate pentru pian și vioară*, precum și *Impresiile din copilărie*, partituri executate frecvent de Sandu Albu pe toate meridianele lumii. A preluat exemplul lui George Enescu de a programa în toate recitalurile sale muzica colegilor români (Otescu, Silvestri, Stan Golestan, Filip Lazăr, Ioan Scărlătescu, George Enacovici, Marcel Mihalovici, Mircea Chiriac, etc.), mai ales în orașele mărunte ale României (Caracal, Râmnicu-Vâlcea, Dej, Satu Mare, Câmpina, Giurgiu, Bacău). Nu era puțin lucru să prezinți muzica românească contemporană în Germania, dar mai ales în Irak și Liban (1939-1940).

Autobiografia lui Sandu Albu mi s-a părut atât de spectaculoasă (mai ales în popularizarea *Sonatei pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”* de George Enescu încât i-am propus să transforme fișa autobiografică într-o carte. Sub titlul „*Cu vioara prin lume*”, Sandu Albu a realizat o lucrare memorialistică plină de date documentare, extrem de prețioase pentru muzica românească din perioada 1920-1946, pe care i-am propus să o tipărească. Fără a fi un virtuoz al viorii de talia Lolei Bobescu, Ion Voicu, Ștefan Ruha, Virgil Pop, profesorul Sandu Albu a rămas un interpret conștiincios al instrumentului la nivelul lui George Enacovici și Constantin Nottara, ambii interpreți și compozitori, precum Sandu Albu. Îndemnat de George Enescu să-și îndrepte tehnica violonistică și către violă (așa cum a făcut-o și dascălul său), Sandu Albu a devenit profesor de violă și la Conservatoarele din București și Baghdad. Apelând la ajutorul scriitorului Alexandru Bilciurescu, cartea a apărut în 1972.

Un loc aparte în prezenta schiță autobiografică îl ocupă repertoriul pe care l-a abordat vreme de jumătate de veac, la loc de frunte situându-se primele audiții în România ale *Concertelor de vioară cu orchestră* de George Enescu, Karol

https://biblioteca-digitala.ro

Szymanovsky, Jean Sibelius și Aram Haciaturian. Tocmai datorită varietății repertoriului său, Sandu Albu s-a bucurat de colaborarea cu cei mai reprezentativi șefi de orchestră români, de la George Enescu, Ion Nonna Otescu, Theodor Rogalski, Mihail Jora, Constantin Silvestri, Egizzio Massini, Alfred Alessandrescu până la Eugen Pricope, Mircea Bârsan, Igor Ciornei, Victor Golescu, Paul Popescu, ș.a. Nu mai puțin spectaculoasă se prezintă în însemnările sale întreaga galerie a pianiștilor acompaniatori alături de care și-a susținut recitalurile (M. Jora, Th. Roglaski, Madeleine Cocorăscu, Cella Delavrancea, Ion Filionescu, N. Caravia, I. Scărlătescu, Dagobert Buchholz, culminând cu... George Enescu!)

Repatrierea în România (1959) a marcat începutul unei cariere didactice la Liceul de muzică „*George Enescu*” și la Conservatorul de muzică, încheiată la Institutul Pedagogic din București, unde și-a făurit o prestigioasă catedră de vioară/violă în învățământul artistic românesc. Păcat de repertoriul didactic (destul de bogat) care nu s-a tipărit nici până astăzi, fiindcă experiența de profesor a lui Sandu Albu la Conservatoarele din S.U.A. și Baghdad s-a concretizat într-o serie de piese instrumentale camerale și concertante, demne de a fi promovate și în zilele noastre în învățământul profesional autohton contemporan.

Autobiografia lui Sandu Albu completează armonios textele similare publicate până astăzi, cu precizarea că activitatea violonistului și profesorului român în SUA și Irak, se singularizează în memorialistica românească, reprezentând pata de culoare a unui muzician român care și-a clădit o carieră internațională într-un moment de afirmare a școlii muzicale naționale în context universal.

https://biblioteca-digitala.ro

Mică schiță biografică
Sandu Albu
(I)

M-am născut în anul 1897, 22 august, la Sinaia. Am văzut lumina zilelor înre-o căsuță mai mult decât modestă. Tatăl meu ținea în arendă restaurantul gării.

Ce ciudat, părinții mei – ambii transilvăneni – să ajungă în județul Prahova, la Sinaia!

Ei veniseră aici prin anii 1878-1879.

Tatăl meu, Lazăr Albu, născut în 1857, era văr de al doilea cu poetul Șt. O. Iosif. Părinții mei se trăgeau dintr-o familie de gospodari din satul Drăuş pe atunci, acum Drăușeni; nu departe de Sibiu și Brașov, în județul Târnava Mare. Tata își făcuse armata la Viena, vizitase Berlinul și Budapesta. Vorbea bine și scria în limba germană cu litere gotice, pe care mi le-a predat și mie la vârsta de 5 ani. De asemeni, vorbea bine limba ungară și binișor cea franceză. Tata era un om bun și blând, cu o memorie rară, înclinat spre intelectualitate și avea o fire de artist. Bietul tata, dacă ar fi avut norocul unei educații sistematice și alte îndrumări, poate că viața lui ar fi căpătat o altă înfățișare! Pe când așa, s-a aciuiat în comerț, pentru care nu avea pic de talent. Lipsit de simț practic, fire contemplativă, sensibil la ceea ce era frumos, a avut parte de o viață nenorocită. Fiind naiv și încrezător, cădea adesea în plasa impostorilor.

Am fost ultimul din cei patru copii: un frate mai mare Ștefan (Fănică) și două surori, Paulina și Eliza.

Mama mea, Elisabeta, născută Comșa, era de o fire dârză, plină de voință și perseverență. Antiteză cu firea tatălui meu. Se născuse în comuna Cața, nu departe de Brașov. Tatăl ei fusese învățător.

Mama își dădea seama de nepriceperea tatălui meu în ale comerțului și întreținea deseori cu dânsul discuții aprige care mi-au „legănat” primii ani ai copilăriei.

https://biblioteca-digitala.ro

Însă, amândoi fiind perseverenți, cinstiți și muncitori, au reușit să se mențină la Sinaia, unde au trăit peste 40 de ani, iubiți și stimați de toți.

Cu banii economisiți, tata a început să-și construiască, în centrul orașului, un hotel-restaurant, numit „Bulevard". Banii însă nu i-au ajuns și s-a împrumutat de unde a putut și în orice condiții, ca mai târziu, prin anul 1901, să se producă o catastrofă în viața noastră. Din pricina unor giruri date pe polițe unor rude ce nu le-au achitat la timp, hotelul-restaurant a fost scos în vânzare, iar noi cu toții am fost evacuați și ne-am dus la Ciulnița. De acolo am fost nevoiți să plecăm după o încercare nereușită cu restaurantul din localitate. Ne-am retras la București într-o căsuță de mahala situată pe strada Grozăvescu. Aici, din 1902-1904, am cunoscut mizeria. Mama mea – fire mai pozitivă – a făcut eforturi supra-omenești, depunând orice muncă spre a ne hrăni și a ne îmbrăca; pe când bietul tata – fire mai idealistă – certat cu aspectele practice ale vieții, a încercat – unul după altul - tot felul de mici negoțuri, unul mai infructuos și mai himeric decât celălalt.

Dar, iată că orizontul începe să se lumineze. Tata reușește să ia cu chirie, de la noul lui proprietar din Sinaia, Hotelul Bulevard, unul și același hotel cu cel construit cu câțiva ani înainte! Iată-ne din nou întorși în frumosul oraș unde mă născusem.

Din prima perioadă a vieții mele la Sinaia, trebuie să menționez faptul că părinții mei căpătaseră protecția familiei Grigore Ghica fost diplomat, a cărui soție Marieta era născută Keșco, fiind sora nefericitei regine Natalia a Serbiei care murise asasinată. Părinții mei - și în special mama – deveniseră oameni de încredere ai familiei Ghica care aveau o vilă la Sinaia, nu departe de mânăstire.

În casa Marietei Ghica am văzut primul pian cu coadă și, spre mirarea și delectarea mea, apăsam pe câte o clapă, ascultându-i îndelung vibrațiile, când aveam vârsta de 3-4 ani.

La Sinaia venea orchestra Ministerului Lucrărilor Publice ce dădea, în aer liber, concerte gratuite pe terasa cofetăriei Riegler din Parc.

https://biblioteca-digitala.ro

Stăteam parcă hipnotizat ore și ore întregi și ascultam cu atenție concertul. Înainte chiar de a intra în clasele primare, începusem să recunosc unele piese mai mici, ca: Grieg, *Suita Peer Gynt*; Dvořak, *Simfonia „Din Lumea Nouă”* etc.

Aflând despre pasiunea mea pentru muzică câțiva melomani mai înlesniți au propus părinților mei să mă ia cu dânșii la Paris, unde să-mi încep și să-mi desăvârșesc educația și cultura muzicală.

Din păcate, mama a refuzat să se despartă de ultimu-i copil, lipsindu-mă astfel de primul și cel mai serios noroc ce se ivise în calea mea. Probabil că îi era teamă să nu mă înstrăinez de părinți. Egoism sau iubire? În orice caz, o mare greșeală.

Împlinisem de acum vârsta de 7 ani și tata m-a înscris, cam prin 1904, la școala primară nr.1 de la Șoseaua Kisseleff, unde mi-a fost profesoară vestita Smara Gheorghiu.

În primăvara anului 1905, când am revenit cu familia la Sinaia am fost transferat la școala primară locală, unde am avut ca profesori pe Ion Luican, care picta și cânta la vioară și pe G. Dumitrescu-Mugur, tânăr entuziast şi iubitor de literatură ce ne declama, plin de patos, versuri.

Acești doi profesori mi-au lăsat o amintire de neuitat. Uniți prin afinități artistice, puneau în scenă comedii și piesele în care jucau elevii cei mai răsăriți.

Având memorie pentru versuri, am învățat cu ușurință Peneș Curcanul pe care l-am jucat în costum de Dorobanț, tot sub imboldul și sub conducerea profesorului G.D.Mugur, pe care l-am reîntâlnit apoi prin 1934-1937 când era director la Radiodifuziune, iar eu șeful controlului muzical.

Până când am plecat la liceul din Ploiești, în 1908, viața mea s-a scurs la Sinaia, frumoasă, senină și plină de încredere din viitor... Eram doar încă un copil!... Ani minunați străbătuți de amintiri duioase! Vara veneau oameni din toate punctele țării, să-și petreacă vacanța, să facă excursii și să schimbe aerul îmbâcsit al orașelor de șes într-o atmosferă binefăcătoare, tonică, ozonată. Dar și iernile erau plăcute la Sinaia, acele ierni patriarhale cu tuneluri de zăpadă, cu bătăile școlarilor prin nămeți, cu bulgări aruncați de fiecare tabără adversă.

https://biblioteca-digitala.ro

În epoca aceea, începuseră timid să ia naștere sporturile de iarnă sub impulsul câtorva sportivi entuziaști.

Ce păcat, însă, că puțin mai târziu, frumusețea peisajului a fost întinată de prezența snobilor care veneau la Casino să risipească averi și bani la masa verde a ruletei și bacaralei!

Ce frumoase erau, în timpul copilăriei mele, plimbările cu sania de zile mari, la sărbătorile de iarnă.

Pe timpul sezonului de vară, eram nevoiți să ne angajăm de la București șefi-bucătari, gras retribuiți și cu pretenții de mari artiști culinari. Cum însă niciunul din aceștia nu reușea să mulțumească pe mama, care era foarte pretențioasă pentru clienții ei, îi concedia în toiul sezonului și se apuca dânsa de gătit, spre mulțumirea oaspeților care spuneau:

Se cunoaște că se ocupă iar Madam Albu de noi.

Așa l-am văzut de copil la noi în restaurant pe Cincinat Pavelescu, pe I.L.Caragiale și alți mulți oameni cu renume, academicieni, actori și muzicieni, ca de pildă D. Dinicu, dirijorul.

Dar această muncă devenea pentru dânsa din ce în ce mai grea și cu vremea a devenit foarte nervoasă și irascibilă.

Fratele meu Fănică intrase ca voluntar în Regimentul 3 Roșiori și fiind un băiat foarte chipeș, blond cu ochi albaștri, era tare mândru de uniforma lui cu penaj la chipiu și de sabia ce-i dădea un aspect de mușchetar modern, El se gândea numai la fete și petreceri, fapt care l-a făcut să-și rateze viața, deși avea o dulce voce de tenor și un excepțional talent pentru desen.

Și surorile mele erau chipeșe. Cu și fără voia mamei, extrem de severă cu ele, fetele mergeau la patinaj cu băieți ca Aurel Manolescu, fratele actorului Ion Manolescu, și alții ce începuseră a le face curte.

În ce mă privește trăiam un început de trezire în fața frumuseților naturii, atât de vii acolo în munți, mă desfătam cu splendorile poeziilor citite și mă vrăjeau armoniile senine al muzicii, sub bagheta pricepută a profesorului Constanțiu. Astfel, am făcut cunoștință cu muzica lui Kiriac, Musicescu și alții, înfiorându-mă la expresivitatea acordurilor corale.

Eram mândru de prietenia ce mi-au arătau toți membrii corului – băieți și fete, în frunte cu dirijorul - și am devenit și mai

https://biblioteca-digitala.ro

mândru când am figurat pe statul de plată cu câțiva lei lunar, primii bani câștigaţi prin muzică!

Dar încântările Sinaiei în anii copilăriei au culminat cu concertele din Parc, ce aveau loc în fiecare după amiază de vară, cânta fanfara, bine strunită de maiorul Kratochwill – un german sever și cu barbă impunătoare – alterna cu piesele clasice ale orchestrei simfonice, dirijate de D. Dinicu, la terasa cofetăriei Riegler.

Stăteam neclintit acolo și devenisem prietenul fidel al membrilor orchestrei, neputând pricepe cum diversitatea timbrurilor putea să răspundă la dorința muzicienilor și la cerințele dirijorului.

Odată cu terminarea școlii primare și înscrierea mea la liceul „Petru și Pavel” din Ploiești, a zburat și farmecul copilăriei. Au început grijile și durerea înstrăinării din sânul familiei și al despărțirii de scumpa mea Sinaia, unde mi-am deschis ochii spre frumos, unde am cunoscut oameni manierați și de-o mare eleganță vestimentară. Acești inși privilegiați însă, duceau o viață de huzur și de risipă, rezervată unei minorități, care risipea adevărate averi la Cazinoul unde tronau jocurile de noroc ale baronului Carçai...

Parcă mă văd intrând de mână cu tata, pe porțile impunătoare și înfricoșătoare – pentru mine! – ale liceului „Sf. Petru și Pavel” din Ploiești unde am fost înscris în clasa I-a A, în toamna anului 1908...

După această formalitate, tata a început peste tot să se intereseze de o gazdă bună pentru mine. Nu-mi amintesc cine i-a recomandat familia Sechergiu din Strada Jugă-Urs, foarte apropiată de liceu.

După vreo două luni de la începerea cursurilor, spre bucuria mea au venit să mă vadă mama și o soră; ele mi-au adus o mulțime de bunătăți, salvare culinară pentru mine căci doamna Sechergiu era de o meschinărie nemaipomenită în ale mesei, înțelegând să aibă maximum de profit de pe urma elevilor găzduiți!

https://biblioteca-digitala.ro

Când au venit ai mei, încărcați cu mezeluri, păsări fripte, prăjituri și dulcețuri, doamna Sechergiu s-a luat bine pe lângă mama, nemaicontenind cu laudele la adresa mea.

După plecarea mamei, a luat în „păstrare" merindele și le-a păstrat atât de bine, încât nici n-am apucat să gust din ele, fiindcă – spunea ea – se și terminaseră!

Liceul din Ploiești era renumit prin severitate și învățătură serioasă. Directorul Nae Lăzărescu, profesor de matematici, era foarte crunt.

Uniforma era din stofă grosolană și aspră; gulerul avea două numere mari și vizibile, brodate cu fir ! Șapca la fel. Toate uniformele erau identice ca și șapca; nu se admitea nicio abatere în privința calității stofei sau tăieturii; se interzicea orice fantezie a elevului dornic de-o stofă mai bună sau mai frumos întocmită, tendințele spre lux și eleganță fiind aspru pedepsite.

Lecțiile se făceau cu multă severitate. Copiatul la teză se pedepsea și cu carceră – spaima noastră a elevilor. Dar în scurt timp ne-am deprins cu această disciplină. Am început a îndrăgi pe profesori, printre care am avut norocul a număra unele somități ca I. Bassarabescu (scriitorul), Bercescu Sylvan (scriitorul), I. Riga, Orășanu, Manicatide, Emil Ludvig (fizică), Munteanu-Rîmnic (istorie), Traian Mihai (română și latină), I. Croitoru (muzică), Tomescu (desen) și mulți alții.

Am învățat carte serioasă în cei șase ani petrecuți acolo. Lecția de fizică și chimia aveau loc în laboratoarele bine utilate ale liceului. Fiecare elev făcea experiențe, având la dispoziție eprubete, acizi, săruri, aparate, etc. Profesorul nostru de chimie era Constantinescu, și îl poreclisem „Tocană" din pricina experiențelor făcute extrem de migălos.

Între cei 60 de elevi ai clasei noastre, precum și din cei peste 800 de școlari ai liceului s-au legat prietenii indisolubile care până azi au înfrânt vitregia vremurilor.

În clasa a III-a și a IV-a am avut profesor pe Ion Croitoru – tânăr entuziast și plin de simț artistic. Profesorul nostru făcea un cor foarte bun. La liceul din Ploiești, eram cufundat în tristețe și plângeam cu câteva zile înainte.

https://biblioteca-digitala.ro

Ai mei erau foarte mândri de cunoștințele ce le dobândisem, precum și de uniforma mea nouă de liceu. Eram un copil ascultător și muncitor, învățam destul de bine la toate materiile și-mi dădeam silințele să nu fiu o dezamăgire pentru părinții mei.

Bineînţeles că îndată ce soseam la Sinaia, reluam legăturile cu profesorul Constanțiu și cu cei din cor, unde cântam cu însuflețire, la toate sărbătorile.

Când am trecut în clasa a II-a, tata a rugat pe cineva să-mi aducă de la București o vioară și o metodă pentru învățarea acestui instrument. Îl rugasem pe tata să-mi facă acest dar, impresionat fiind de lăutarii care cântau zilnic, la prânz și seara, la ușa din dos a restaurantului nostru, romanțe și valsuri, pentru clienții așezați la mese.

În vara aceea (1909) am văzut prima vioară și l-am rugat pe profesorul Constanțiu, să-mi dea câteva îndrumări. Nu știa nici el prea mult, de-abia descurcându-se în Metoda I de Klenk, totuși, el a fost acela care mi-a pus vioara în mână, spre marea mea bucurie. Dar, această bucurie n-a fost de prea lungă durată. Mama, văzând că se apropie toamna și eu eram atât de înamorat de vioară încât nu mai puneam mâna pe nicio carte, de teamă să nu devin și eu un lăutar – așa cum îi vedeam zilnic pe la noi – s-a enervat într-o zi, a dat cu vioara de pământ și mi-a făcut-o praf!

Am plâns amar după „Viorica” mea. Și astfel a luat sfârșit primul meu vis de a cânta la vioară. A trebuit să plec din nou cu înstrăinarea în suflet, la liceu, la Ploiești, să devin sclavul severului program școlar, cu latina, matematica, geografia și al disciplinei spartane ce domnea acolo. Singura mea mulțumire erau lecțiile de muzică și de cor cu profesorul Ion Croitoru.

Când am trecut în clasa a III-a, am spus părinților că nu mai vreau să stau în gazdă la soții Sechergiu, care se întreceau în meschinărie și ne lăsau să murim de foame.

Tata m-a dat la un pension situat departe în strada „Câmpina”. Până la liceu mergeam „în front”, traversând piața și centrul orașului. Acolo am căzut din lac în puț. Hrana era proastă și insuficientă. Iernile erau friguroase în dormitoarele vaste și neîncălzite. Băieții ascundeau sub mantale bucăți de

https://biblioteca-digitala.ro

lemne pe care le azvârleau în sobă „după stingere”, și după ultima vizită a pedagogului de serviciu.

În clasa a III-a, tata mi-a cumpărat și adus la pension o a doua vioară (galbenă și aspră la sunet) împreună cu câteva note.

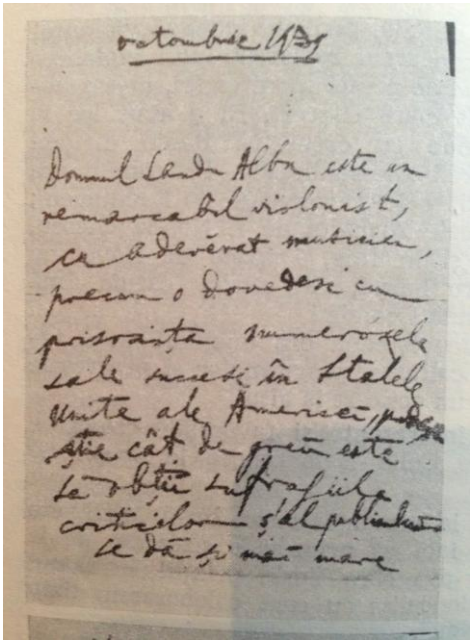
În orele libere, încurajat de profesorul Ionescu, zis „Bibanul”, studiam în sufrageria pensionului, duminica și după amiezile, când era liniște. „Bibanul” cânta și el la vioară și era desigur mai avansat ca mine. Ne descurcam unul pe altul în metodele și studiile lui Klenk, Blumenstengel și Kayser. Acestea din urmă îmi plăceau mai mult și le interpretam dramatic, paralel cu piese mici în genul *Träumerei* de Schumann, *Humoresque* de Dvořak și bucăți de Drdla.

Aveam drept exemplu pe violonistul-vedetă al liceului Titi (Constantin) Vlădescu. El cânta cu sentiment Legenda de Wienawski. Cu el am luat și câteva lecții. Titi Vlădescu mergea la Conservatorul din București unde era elevul lui Geza von Kresz. Acest profesor, fost elev al lui Hubay la Budapesta, era pe atunci concertmaestrul orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, dirijate de D. Dinicu. Orchestra dădea concerte regulate la Ateneu, și vara la Sinaia. Geza von Kresz era un violonist cu multă școală și stil, cam rece în execuție, care a făcut carieră în muzică de cameră în Canada și America. El urmase ca prim violonist lui K. Flesch, care a plecat după 2-3 ani din București, fiind încă de tânăr numit profesor la Conservatorul din Berlin.

S-a mai întâmplat că prin anii 1910-1911, a venit în țară și George Enescu, după o îndelungată ședere la Paris. A dat și un recital la Ploiești, având un public foarte numeros și făcându-i-se o manifestare grandioasă de către elevii liceului și ai altor școli din oraș. Enescu ne-a răspuns cu multă modestie și cu un accent franțuzesc de care se scuza.

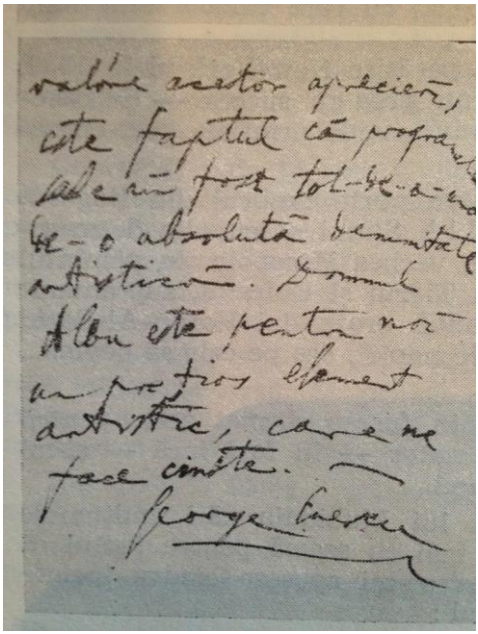
L-am reauzit apoi, în timpul verii, într-un recital la Cazinoul din Sinaia, pentru prima oară în Ciaccona de Bach. Nici nu puteam pricepe cum scoate din vioară atâtea voci și atâtea efecte de care eu – bineînțeles – habar n-aveam. Dar toate acestea au fost un imbold și o încurajare ca să studiez sistematic la vioară.

https://biblioteca-digitala.ro



octombrie 1937

Domnul Leon Alban este un remarcabil violonist, cu adevărat muzician, precum o dovedesc impresiunile numeroşilor săi succese în Statele Unite ale Americei, precum şi faptul cât de greu este de obţinut unanimitatea criticilor şi a publicului decât şi mai mare



valoare acestor aprecieri, este faptul că programele ce a fost totdeauna o absolută demnitate artistică. Domnul Alban este pentru noi un preţios element artistic, care ne face cinste.

George Enescu

https://biblioteca-digitala.ro

[...] Am sosit la Constanța în seara zilei de 11 noiembrie 1959. Din partea Ministerului de Externe ne-a întâmpinat un funcționar trimis în acest scop. După terminarea formalităților vamale și altele, am sosit la București în dimineața zilei de 12 noiembrie.

[...] Între timp, am prezentat lucrări numeroase la Uniunea Compozitorilor, unde am fost ales membru definitiv în toamna lui 1960.

Printre colegii care m-au primit cu căldură, menționez în special pe Paul Constantinescu și C. Stroescu. Apoi am vizitat pe maestrul Cuclin și Sabin Drăgoi și pe mulți alții din ogorul vieții noastre muzicale.

Prietenul meu din copilărie, inginerul Virgil Mihăilescu, m-a dus la compozitorul Elly Roman, ce-mi fusese de mult folos în primii mei pași.

[...] Prin 1963, prietenul Romeo Drăghici, reîntors de la Basel și Vevey, unde vizitase pe văduva lui George Enescu, mi-a făcut cunoscut *Concertul pentru vioară și orchestră*, neterminat și compus la Paris în 1985, când maestrul avea numai 11 ani! În anumite locuri ale acestei compoziții se poate întrezări influența folclorului nostru.

[...] Ce păcat că maestrul Enescu , chiar adolescent cum era, n-a scris și un „finale". El a executat o singură dată concertul, cu orchestra de studenți a Conservatorului din Paris; apoi a abandonat lucrarea, nefiind probabil mulțumit de dânsa. Curând după aceea a scris Poema Română, urmată peste 6-7 ani de cele două Rapsodii pentru orchestră, dedicându-se astfel folclorului nostru, pe care a reușit chiar de atunci să-l toarne într-o formă nepieritoare.

L-am întrebat o dată pe maestrul Enescu de ce nu scrie un concert de vioară și mi-a răspuns că genul acesta nu-l interesează.

[...] La Uniunea Compozitorilor, ca și la catedra de vioară a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" am mai prezentat un mănunchi de cadențe compuse de mine pentru cinci din cele 8 concerte de Mozart cunoscute, ca și pentru *Follia* de Corelli, *Concertul II* de Paganini. Aceasta din urmă fiind recomandată Editurii muzicale pentru tipărire.

https://biblioteca-digitala.ro

[...] În iarna lui 1967 am mai concertat la Râmnicu-Vâlcea și Sibiu (în sala Filarmonicii), fiind acompaniat la pian de profesoara Mira Ghișoiu, fiica compozitorului Christide, animatorul Ateneului din Caracal, de care mă leagă atâtea și atâtea amintiri din tinerețe... Am avut fericirea de a interpreta cu dânsul toate trei *Sonatele* sale și *Impresiile din copilărie*, *op.28* și, în plus, în puținele, dar neuitatele lecții de interpretare pe care a binevoit a-mi da sporadic, când găsea timp, la Sinaia, București, New York și Paris, acompaniindu-mă întotdeauna pe dinafară în *Concertele* de Beethoven, Brahms, Mozart *nr. 5 și nr. 7, Poemul* de Chausson, *Tziganne* de Ravel, *Sonata (Duo op.162)* de Schubert, *Sonata a doua* de Schumann.

La pian, Enescu era o veșnică încântare, prin coloritul infinit ce-l dădea inflexiunilor temelor muzicale, prin pulsația ritmică interiorizată, prin viața febrilă ce o insufla celui mai mărunt amănunt muzical, fie el ritmic, dinamic, agogic, raportat întotdeauna la chintesența muzicii interpretate. Exigența sa ritmică, dinamică și expresivă era extremă; de aceea aveam cea mai mare grijă să cunosc partiturile în prealabil, în cele mai microscopice amănunte, pentru a putea apoi turna într-o interpretare valabilă, sub suflul dătător de viață al maestrului la pian, interpretarea piesei.

Această încântare ce o revărsa din plin asupra mea era o adevărată inspirație în tot timpul repetițiilor și lecțiilor de interpretare, și mai ales pe scenă, în concert, unde maestrul predomina ca un leu, nu prin forța sonorităților sale la pian, ci prin focul interior și frumusețea inspirată a frazelor muzicale. Colegii mei pianiști știu mai bine ca mine cât de elocventă era pedalizarea sa prin care scotea din pian efecte inedite, estompări și reliefări ale planurilor sonore și arhitecturii muzicale. [...] Neuitate-mi sunt delicatele atingeri de clape, ca o broderie fină, de la începutul *Sonatei a III-a*, căreia i se suprapune melodia de vis și de dor a vioarei. Febrilitatea accentelor lăuntrice pasionante ale temelor ce urmează, căldura fierbinte din momentele culminante, ritmica pătrunzătoare dar înfundată în tema intermediară (de horă), contopirea ritmurilor și motivelor într-o dezvoltare fină și aproape neaparentă fac din această primă mișcare a *Sonatei a*

https://biblioteca-digitala.ro

II-a, una din minunile componisticii din secolul nostru. Nostalgia clopotelor la stână dă impresia aerului rarefiat din vârf de munte, apoi clopotul măgarului stânei, cu talanga-i mai groasă, toate subordonate fluierului plin de dor al păstorului (în partea a 2-a a *Sonatei*), cuprind în dezvoltarea gradată și tumultuoase momente epice, ca și pasaje onomatopeice, în imitație de păsărele. Toate acestea, Enescu le sublinia prin pianistica-i *sui generis* de creator, inimitabilă, adăugând în același timp și fredonări de motive, sugestive și pasionante, cu neuitatu-i timbru de bariton.

[...] Strălucirea crescândă către sfârșitul *Sonatei* era fulgerată de tunetele de la mâna stângă, pe care maestrul le scotea cu un dramatism de neînchipuit. Mărturisesc că numai forța ce o imprima ritmului la pian te putea ține în picioare în această avalanșă de temperament, oricât ai fi posedat de bine textul violonistic.

[...] În ce privește lecțiile de interpretare, acompaniamentele orchestrale redate din memorie de către dânsul la pian erau întotdeauna însoțite de explicații și întregiri vocale, sugerând unele instrumente din orchestră. În *Concertele* de Mozart, de exemplu, m-a sfătuit să mă gândesc la operele mozartiene cu diferite voci pe scenă și să pun chiar din imaginație cuvinte (italiene) pe diferitele motive din *Concerte*, pentru a avea imaginea justă.

În rezumat, încântarea de a-l avea pe maestrul Enescu drept partener la pian era unică. El te inspira, te făcea să dai ceea ce nici nu bănuiai că este în tine.

Uneori, sugestii de diferite feluri de vibrato, evitarea oricărui glissando exagerat sau de prost gust, sugestii pentru cel mai propice loc specific unei fraze sau intenții muzicale în întrebuințarea arcușului erau cu totul edificatoare. Foarte rar discuta o digitație: „Principalul e să sune clar” – spunea el. Dar întotdeauna insista asupra tempilor juști, asupra nuanțelor de ton cele mai propice frazei, asupra dinamicilor. Nimic nu era plicticos, nimic academic; totul era plin de o viață intensă și nouă, și de o poezie care știa să respecte întotdeauna stilul epocii. Era un îndrumător și un animator cum poate nu a mai fost altul!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma

Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies (X)
The Sandu Albu Archive (I)

The name of violinist, conductor, composer and teacher Sandu Albu (1897-1978) is engraved in the annals of Romanian music because ever since the interwar period he disseminated and thoroughly popularized our music in Asia (Iraq), granting primacy to the oeuvre of George Enescu (whose disciple he was between 1929-1930 and 1934-1936).
His return to Romania (1959) marked the beginning of a teaching career at the "George Enescu" Music High School and at the Music Conservatoire, concluded at the Pedagogical Institute in Bucharest, where he founded a prestigious department of violin and viola in Romanian artistic education.
The activity of the Romanian violinist and teacher stands out in Romanian memoirism through the international career he forged at a time when our national school asserted itself within the international context.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro